MUSIC - UNIVERSITY OF TORONTO
3 1761 07199 483 4

Unger, Hermann
Max Reger

ML
410
R25U6

Zeitgenössische Komponisten

Herausgegeben von

H. W. v. Waltershausen

Max Reger

von

Herm. Unger

1 · 9 · 2 · 1

Dreimasken Verlag München

JOST

ZEITGENÖSSISCHE KOMPONISTEN

UNGER / MAX REGER

ZEITGENÖSSISCHE KOMPONISTEN

EINE ESSAY-SAMMLUNG

HERAUSGEGEBEN VON

HERMANN WOLFGANG V. WALTERSHAUSEN

II

MAX REGER

VON

DR. HERMANN UNGER

1921

DREI MASKEN VERLAG MÜNCHEN

DR. HERMANN UNGER

MAX REGER

DARSTELLUNG SEINES LEBENS WESENS UND SCHAFFENS

UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY

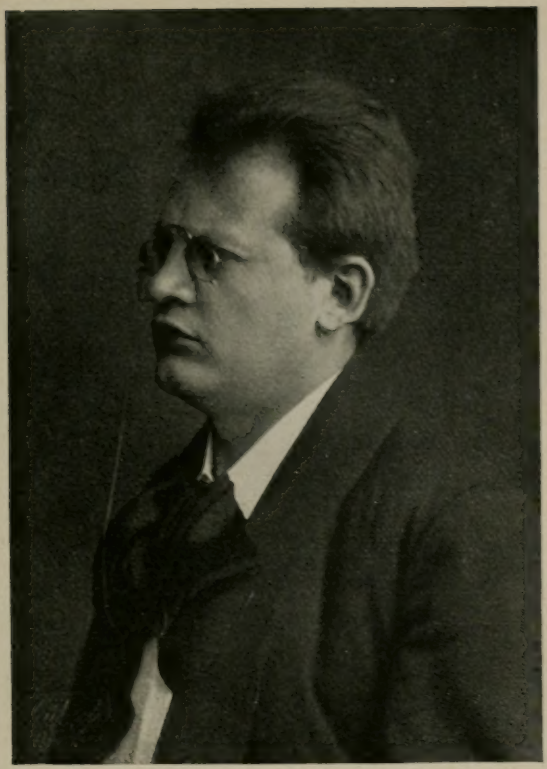
1921

DREI MASKEN VERLAG MÜNCHEN

Alle Rechte vorbehalten
Copyright 1920
by Drei Masken Verlag G. m. b. H.,
München

ML
410
R25U6

664378
10.9.57



Dr. Max Reger

Aufnahme von Gebr. Lützel, München, Maffeistraße 7

Einleitung

Der jähe Tod Max Regers, der all denen als ein Rätsel erscheinen mußte, welche jemals Gelegenheit gehabt, seine ungeschlacht massive, von strotzender geistiger wie körperlicher Kraft zeugende Gestalt mit eignen Augen zu sehen, mußte auch diejenigen zu erneuter und zugleich erhöhter Aufmerksamkeit zwingen, die in der allzu bequemen Vorstellung dahingelebt hatten, man müsse bei Reger erst die weitere Entwicklung abwarten, ehe man eine moralische Pflicht dazu habe, sich ein Urteil über das Wesen seiner Persönlichkeit wie seiner Kunst zu bilden. Man war nun einmal durch gewisse komponierende Zeitgenossen des Verstorbenen daran gewöhnt worden, alljährlich durch eine neue Sensation verblüfft zu werden, deren eine die Erinnerung an die andere vergessen zu machen geeignet war. „Auf dem laufenden" sein, bedeutete also nicht mehr und nicht weniger als das neueste Werk des Betreffenden einigermaßen zu kennen; und daß man sich diese Kenntnis gar bald verschaffen konnte, dafür sorgten „Waschzettelnotizen", welche einen Tag um den anderen fast vom Tage der Konzeption des in Frage stehenden Werkes an den journalistischen Teil der Zeitungen wie Zeitschriften füllen halfen. Und die nachveristische Produktion unserer Tage machte ja wohl auch ernstlich keinen Anspruch darauf, als mehr wie als Sensation gewertet zu werden. Von

künstlerischen Ideen durfte bei dieser mehr aus Geschäftsrücksichten wie aus innerem Drange entstandenen Schaffensweise keine Rede mehr sein, und es hätte als überflüssige Zeitverschwendung gegolten, wenn einer sich die Mühe genommen hätte, hier stilistische oder sonstwelche ästhetische Studien anzustellen. Auch hatte sich der moderne Konzertbetrieb bereits in jener unheilvollen einseitigen Weise dahin entwickelt, daß alljährlich die neuesten Erscheinungen auf dem Verlagsmarkte in Kammer- wie Orchesterkonzerten abgehaspelt wurden, daß Solisten sich möglichst mit der Gloriole der Ur- oder mindestens Erstaufführung zu umgeben suchten, wenn sie schon einmal das Risiko übernehmen sollten, ein unbekanntes Werk moderner Richtung vorzutragen.

Dazu kam die gewiß nicht ganz unberechtigte Meinung, Reger werde wie jeder große und aus dem Vollen schöpfende Künstler eine geraume Zeit brauchen, bis die in ihm gärenden starken und widerspruchsvollen Kräfte ausgereift sein würden. Und endlich war seine ganze Art zu schreiben dem Zeitgebrauch so entgegengesetzt, sein strenger und zugleich dem raschen Verständnis äußerste Schwierigkeiten bereitender überkomplizierter polyphoner Stil so unerhört, daß auch der Mitwelt eine gewisse Zeit gegönnt werden mußte, sich mit dieser seltsamen und nicht so ohne weiteres verstandesmäßig ergreifbaren Musikernatur auf vertrauten Fuß zu setzen.

So mußte Regers unvermuteter Tod einen Halt bedeuten in dem nur langsam sich vollziehenden Prozeß des Verstehens seiner Kunst. Denn mit einem

Male rissen nun alle die Fäden ab, die aus der bisherigen Entwicklung seines Schaffens in die Zukunft führen sollten, und die dem Laien immerhin ein wenig zur Aufklärung und Führung gedient hatten. Sein Tod bedeutet aber andrerseits zudem ein Memento für alle die, welche, sei es nun aus reiner Bequemlichkeit, sei es aus einer der vielen ebengenannten Erwägungen heraus, um das Problem Reger zögernd herumgegangen waren, und bedeutet zugleich eine Aufforderung an alle, welche es ernst mit ihrer Verehrung für ihn meinten, nicht mehr der helfenden Tätigkeit der Zeit das zu überlassen, was allein dazu beitragen kann, dem Menschen wie dem Künstler Reger die Stellung anzuweisen, welche ihm gebührt.

Aus dieser Überzeugung heraus durfte der Verfasser es wagen, schon jetzt, vier Jahre nach dem Abscheiden des großen Mannes, wenn auch nur skizzenhaft eine Darstellung des Werdeganges und des Schaffens dieses Musikers zu versuchen, einmal, um in der Hast unsres schnellebigen und schnellvergessenden Zeitalters einer Komponistenerscheinung zum Rechte zu verhelfen, die sonst im Strudel der Ereignisse zu ihrem eignen, mehr aber noch zum Schaden der deutschen Kunst und des deutschen Volkes allzurasch ad acta gelegt werden würde, dann aber, um dem verstorbenen Meister inmitten der sich vor unsern Augen vollziehenden Umwertung aller musikalischen Werte, des vom allermodernsten musikalischen Expressionismus aufgerührten Streites um die Grundlagen der Musik, die Stellung anzuweisen, die ihm zukommt.

INHALT

Einleitung 5
Erster Abschnitt: Regers Leben 9
Zweiter Abschnitt: Reger als Mensch 21
Dritter Abschnitt: Reger der Künstler, Virtuos, Dirigent und Schaffende 28
Vierter Abschnitt: Reger als Lehrer 42
Fünfter Abschnitt: Reger und die Künstler seiner Zeit 46
Sechster Abschnitt: Reger und die Kritik . . 48
Siebenter Abschnitt: Reger und das Publikum . 52
Achter Abschnitt: Reger und die geistigen Strömungen seiner Zeit: Kunst, Philosophie, Religion und Politik 56
Neunter Abschnitt: Regers Schaffen für die Orgel 63
Zehnter Abschnitt: Regers Schaffen für das Klavier 67
Elfter Abschnitt: Regers Schaffen für die Kammermusik 73
Zwölfter Abschnitt: Regers Liederschaffen . . 77
Dreizehnter Abschnitt: Regers Chorwerke . . . 82
Vierzehnter Abschnitt: Regers Orchesterwerke . 85
Fünfzehnter Abschnitt: Regers Bearbeitungen . 88
Sechzehnter Abschnitt: Regers Bedeutung für seine Zeit und für die Zukunft 93

Erster Abschnitt

Regers Leben

Vielleicht gibt es in der gesamten Geschichte der Musik wie der der übrigen Künste kaum ein zweites Beispiel eines nach außen und innen hin so widersprechend gearteten Lebens, wie dasjenige Max Regers gewesen ist: kaum bei einem seiner Vorgänger reihte sich eine äußere Auszeichnung so rasch an die andere, schien sich die Anerkennung der Welt so gegensatzlos auszuwirken, während doch der Mensch als solcher und noch mehr der Künstler, unbeirrt von dem Treiben dieser Außenwelt, ja vor ihr fast feindselig sich abschließend, in immer gleichmäßigen Bahnen vorwärtsstrebte, während die Anhängerzahl nur mühsam und eigentlich nur auf Grund der aufopfernden Missionstätigkeit ganz Weniger zahlenmäßig anwuchs und selbst heute es noch nicht vermocht hat, dem Namen ihres Heros auch nur den Schein der „Popularität" zu verleihen.

Oder ist vor Reger ein Fall bekannt geworden, in dem ein blutjunger Anfängerkomponist sich wie Reger der persönlichen Freundschaft eines als erster Reproduzierender anerkannten Meisters rühmen durfte? Reger erzwang sich einen Urlaub beim Chef der Kompagnie, in welcher er als Einjährig-Frei-

williger in Wiesbaden diente, durch die Berufung auf eine persönlich ihn auszeichnende Karte d'Alberts. Und der todkranke Johannes Brahms schrieb dem jungen Kollegen Reger: „Zunächst machte mich stutzig, daß Sie es gewagt hatten, Ihren Namen unter eine Widmung an Bach zu setzen. Aber bald erkannte ich bei der Lektüre Ihres Werkes, daß Sie alle Berechtigung dazu besaßen, und so darf ich mich nur geehrt fühlen, wenn Sie auch mir eins Ihrer Werke zueignen wollen." Die Akademien Spaniens und Schwedens, die Universitäten von Jena und Berlin beeilten sich, ihm die Ehren zuzuerkennen, die sie verleihen durften. Der unstudierte Mann war fünfunddreißigjährig bereits Professor, zweifacher Ehrendoktor, Ehrenmitglied der beiden genannten Akademien. Bald folgten der Hofrats- und Generalmusikdirektorstitel. Regierende und nichtregierende Fürsten und Fürstinnen huldigten seiner Größe: der Großherzog von Hessen nahm den Musikanten gastlich in sein Schloß auf und stellte vor sein Arbeitszimmer einen Ehrenposten. Der König von Belgien reichte die ihm gebotene Feder zur Eintragung in das Gästebuch der Meininger Prinzessin an den neben ihm stehenden Reger weiter mit den eines Königs würdigen Worten: „Zuerst kommt der Künstler, dann ich." Der Orden und Kunstmedaillen, die ihm zugingen, waren ungezählte. Um die Freundschaft des jungen Meisters warben längst Anerkannte wie Richard Dehmel, Max Klinger, warben Gelehrte von Ruf wie Eucken in Jena, Wach in Leipzig.

Und derselbe Mann quälte sich in materiellen

Sorgen, schaffte wie ein Kärrner, um das künftige Los seiner Angehörigen sicherzustellen. Derselbe Mann litt noch bis zum letzten Male seines öffentlichen Auftretens unter absprechenden Kritiken, fühlte sich aufs tiefste gekränkt, wenn ihm eine seinem Schaffen ungünstige Meinung zugetragen wurde. Und anläßlich seines Todes konnten über- oder unreife Kritikaster in einem Tone von ihm schreiben, als habe es sich um einen recht begabten, aber wenig über seiner Sache stehenden Konservatoristen gehandelt.

Dieser Zwiespalt zwischen weltumspannender Größe und einsamster Selbstbescheidung zieht sich durch das gesamte Leben und Wirken Regers hindurch, und nirgend anderswo mag der Satz mehr zu Recht bestehen: in medio ibis tutissimum!

In Franken, dem Dörfchen Brand, stand die Wiege des 1873 Geborenen, wie schon so häufig in der Musikergeschichte in einem Lehrerhause. Der Vater hatte sich rechtschaffen zu plagen, um Frau und beide Kinder, Sohn und Tochter, durchs Leben zu bringen, und konnte darum auch später dem militärpflichtig gewordenen Max die notwendige Summe nur als rückzahlbares Darlehen überlassen. Sehr bald wurde die musikalische Begabung des Knaben erkannt und von dem ein Jahr nach dessen Geburt in den größeren Flecken Weiden bei Bayreuth versetzten Vater, noch mehr aber von dem dortigen „Hauptlehrer" Adalbert Lindner gepflegt. Lindners Verdienst ist, neben dem ernsthaften Unterricht, in der menschlichen und moralischen Unterstützung zu suchen, welche er dem oft eigensinnig mit dem ebenso

starrköpfigen Vater, der den musikalischen Beruf eher billigenden aber bigotten Mutter in Streit geratenden Jüngling angedeihen ließ. Er war es auch, der bald erkannte, daß es sich bei Max um eine über die Maße der Alltäglichkeit weit hinausragende geniale Begabung handelte, und der endlich die Auskunft und Unterstützung Hugo Riemanns, des damals noch in Sondershausen wirkenden großen Musikgelehrten, anrief. Von Lindner auch dürfen wir die eigentliche Biographie des jungen Reger erwarten, die — längst fertiggestellt — noch immer des Verlegers harrt. In seiner Hand befinden sich noch ungezählte Entwürfe und Manuskripte des angehenden Meisters. Er war vor allem Zeuge des ersten Sichregens der Schwingen dieses Genius; er war der Vertraute der mannigfaltigen inneren und äußeren Konflikte, in die die Wahl des Musikerberufs den jungen Wagemutigen bringen sollte. Einem bestandenen Examen dankte Reger den Besuch der Bayreuther Parsifalaufführung, die entscheidend für die Erkenntnis seiner eigenen Berufung wie für den Geist werden sollte, in welchem sich seine weitere Entwicklung vollzog.

Den nach seinen Lehrbüchern bereits bestens Vorgebildeten konnte Riemann 1890 nach Sondershausen als Schüler zu sich ziehen und in Wiesbaden, wohin er alsdann versetzt wurde, nach fünfjähriger Lernzeit zum Lehrer bestellen. Nach Regers eigner Aussage ist diese Wiesbadener Zeit wohl die glücklichste seines Lebens gewesen; schon hier zeigt sich, was oben nur angedeutet: sein genügsames, allem großen

Trubel abholdes Wesen. Bier, fidele Kameraden und Musik in Lehren und Schaffen waren sein Lebenselement, und unzählig sind die tollen Streiche, deren er sich selber gelegentlich einer Festrede an das Wiesbadener Kurorchester 1912 aus jener Zeit des „Sturmes und Trankes", wie er sie nannte, rühmen konnte. Kein Student dürfte mehr auf dem Gewissen haben als der Reger jener Jahre: ausgedrehte Laternen, mit Nachthemden bekleidete Denkmäler, durch Hut und Stiefel vorgetäuschte „Ertrunkene" in den Brunnenanlagen des Kurgartens spielten eine Hauptrolle darin.

Einen leichten Schatten auf jene Zeit warf das nun notwendig gewordene Einjährigenjahr. Zwar traf es sich recht glücklich, daß sein Hauptmann musikinteressiert und von gutmütigster Gesinnung war, aber die Streiche des jederzeit unmöglich angezogenen, eines Extraappells bedürfenden Einjährigen Reger mußten auch eine Lammsgeduld erschöpfen, und so sandte die arme Kompagniemutter des öfteren zum Himmel den Seufzer, was sie verbrochen habe, um ausgerechnet mit diesem Unglückssoldaten gestraft zu werden.

Dessen Ausgelassenheit trug jedoch häufig den Stempel des Galgenhumors, denn die paar Groschen waren rasch bei soviel gemeinsamen Gelagen dahin, und die Wirtin mochte nicht mehr borgen. Stundengeben und Korrepetition mußte da wirtschaften helfen. Und das schönste Ergebnis dieses Frondienstes mochte wohl das sein, daß Reger im Hause einer Klavierschülerin seine künftige Frau kennen lernte, Elsa

von Bagienski. Und zugleich trugen seine in jener Zeit der Not entstandenen ersten Kompositionen, die der Welt vermittelt zu haben das unvergeßliche Verdienst der leider inzwischen eingegangenen „Musikwoche“ bleiben wird, den Namen Reger hinaus und machten die Kundigen aufhorchen.

Ein Unfall beendigte das Militärjahr: bei Glatteis stürzte Reger eine Kasernentreppe hinab und verrenkte sich das Fußgelenk. Wochen schmerzhaften Lagers und sehnlichsten Sichhinauswünschens folgten. Endlich entließ man ihn — durch seinen Verzicht auf eine Rente sichtlich zu abkürzender Behandlung gedrängt — und Reger kehrte in seine Heimat, nach Weiden, zurück. Auch hier wieder war es das Verdienst des alten, unbeirrt an die große Zukunft seines Zöglings glaubenden Lehrers, dem fast Zusammenbrechenden zu neuem Selbstvertrauen, zu neuer Schaffensfreude verholfen zu haben. Er räumte ihm ein Arbeitszimmer im eigenen Hause ein und versorgte ihn mit musikalischer und literarischer Lektüre. So weit ging das kindliche Vertrauen des jungen Hünen zu dem alten Mentor, daß er sich von ihm eine Aufzählung poetisierender Kennworte erbat, um danach Charakterstücke für Klavier zu schreiben. Damals lernte er auch die wichtigsten Erscheinungen der zeitgenössischen Produktion in aller Ruhe kennen und fühlte sich, teils durch Sympathie (so gegenüber Hugo Wolf), teils durch das Gefühl musikalischer Überlegenheit (so gegenüber den Liedern von Richard Strauß), zu eignem Schaffen angeregt. In jener Periode strengster Abgeschiedenheit, klösterlicher Arbeitsein-

teilung und fanatischen Eifers entstanden die zyklopischen Orgelwerke, die seinen Namen allein unsterblich gemacht haben würden, entstanden eine Unmenge Klaviersachen und Lieder. 1901 treffen wir Reger in München, der trotz aller Enttäuschungen (unter all seinen Auszeichnungen befand sich nicht eine einzige seines Heimatlandes) innigstgeliebten Hauptstadt Bayerns. Zunächst mußte auch hier Privatstundengeben ihn ernähren, und doch war sein Schülerkreis noch klein, sein Komponistenruf erst im Werden begriffen. Ein Kompositionsabend verlief vor leeren Bänken, und die maßgebende Kritik, voran die Berliner, aber auch diejenige des Vertreters der „Münchener Neuesten Nachrichten", Dr. Rudolf Louis, verhielt sich schroff ablehnend. Eine mächtige musikalische Gegenpartei, die selbst vor der Verdächtigung nicht zurückscheute, „Reger sei irrsinnig", verbitterte dem jungen Meister die wertvollsten Jahre seines Lebens und schuf den Anlaß seiner Menschenscheu, seines Mißtrauens.

1907 erfolgte seine Berufung nach Leipzig als erster Lehrer für Komposition am dortigen Konservatorium und Universitätsmusikdirektor. Freilich sollte die zweitgenannte Stellung nicht dauernd bleiben: bald hatte er sich mit Angehörigen des von ihm dirigierten Paulanerchors überworfen und trat von dem damit verbundenen Posten eines Universitätsmusikdirektors zurück. Aber er stand nun doch im Mittelpunkte des musikalischen Lebens Deutschlands; Titel und Ehrenzeichen regneten nur so auf ihn nieder: 1908 die Professur, der philosophische Ehrendoktor der Uni-

versität Jena, und Berlin erkannte ihm das Ehrendoktorat der Medizin zu: quod aegrotos sullevat musica eius heißt es im Diplom. War München der Ort, der seine riesenhaften Orgelwerke, seine zweiklavierigen Variationswerke entstehen sah, so sollte die Stadt des Gewandhausorchesters Zeugin der Uraufführung seiner größten Orchesterwerke werden: der Hillervariationen wie des Symphonischen Prologs zu einer Tragödie.

Der Name Reger war nun zu europäischer Geltung gediehen. Ein Huret konnte sein vielbesprochenes Buch über Deutschland nicht mehr abfassen, ohne des „zweiten Bach" in Leipzig zu gedenken, und die außerhalb der inneren Stadt in der Kaiser-Wilhelm-Straße gelegene Wohnung war das Ziel so mancher ehrfurchtsvoller Bewunderer. Auf diese Geltung seines Namens konnte sich Fritz Steinbach in Köln berufen, als er auf die Anfrage des greisen Herzogs von Meiningen, wen er der Nachfolge Bülows als Leiter seiner Hofkapelle für würdig halte, Reger nannte. Sofort ging ein entsprechendes Telegramm an diesen ab, und nachdem die Schwierigkeit, je ein Amt in Leipzig und Meiningen innezuhaben, dank dem Entgegenkommen der Gewandhausdirektion überwunden war, durfte Reger annehmen und im Oktober 1911 seinen Einzug in die kleine Residenz an der Werra halten. Gegenüber dem Hause, in welchem der Märchendichter Bechstein viele Jahrzehnte lang gewohnt, nahe dem Markte, wo Schiller auf der Flucht nach Bauerbach übernachtet, wo Bach, Brahms, Moltke ihren Aufenthalt gehabt, richtete sich Reger seine Woh-

nung ein. Sie war nur auf Arbeit, Arbeit eingerichtet; freilich auch darauf, liebe Gäste festhalten zu können. Und Gäste, gebetene und ungebetene, blieben nicht aus: Sänger und Sängerinnen, Klavieristen und Geiger, Dirigenten und Schriftsteller erbaten und erhielten hier Unterstützung, Engagement und Empfehlung, Rat und Hilfe. Freilich: die hohe Einwohnerschaft der ebenso hohen Residenz vermochte dem neuen Manne nicht sogleich Geschmack abzugewinnen. Da war einmal die betrübliche Tatsache, daß der neue Hofkapellmeister beim ersten Konzert im Theater einen ihm überreichten Lorbeerkranz nicht gerade sehr freudezerknirscht beiseite gestellt hatte. Der Näherstehende wußte, wie auch Reger, daß dieser Kranz nicht von dem begeisterten Publikum oder gar vom Hofe, sondern von einem konnexionslüsternen Agenten stammte. Und mit den Regierungskreisen im Hofmarschallamt hatte Reger es auch baldigst verdorben, und zwar dadurch, daß er gegen die Geringschätzung, mit welcher die Kapelle zugunsten der Schauspieler behandelt wurde und die sich zu den Zeiten des sterbenskranken und als Dirigent wie Beamter hilflosen Vorgängers Wilhelm Berger herausentwickelt haben mochte, energisch Protest einlegte und den alten, auf seine Kapelle wohl stolzen, aber gleichzeitig, ebenfalls wieder zugunsten des Schauspiels (dem ja auch seine morganatische Gattin entstammte) sparsamen Herzog mit Gehaltserhöhungen plagte, ja sogar die Unbekümmertheit besaß, solche Erhöhungen, wo nicht bewilligt, nach dem Beispiele Bülows aus eigner Tasche zu zahlen. Als er dem

„Singverein" wegen eines bevorstehenden anstrengenden Konzertes die Teilnahme an einer Freiluftaufführung zu wohltätigen Zwecken, die trotz strömenden Regens stattfand, verbot, war seine Unbeliebtheit entschieden. Was zählte es, daß seit dem Tage, an dem er die Leitung der „Meininger" übernommen, deren Konzertreisen anstatt des bisherigen Defizits einen gehörigen Überschuß brachten und den Namen ihres Herzogs und seines Landes wieder in neuem Glanze leuchten ließen? Was zählte es, daß ein von Reger veranstaltetes Musikfest Gäste aus aller Welt heranzog und der Stadt reichlichen Verdienst neben dem Lokalruhm einbrachte? Reger brachte es über eine kleine, aber freilich treue und verständnisvolle Gemeinde nicht hinaus. Und ein Schauspieler der Meininger Bühne konnte sich den Satz leisten: „Reger macht durch Freigabe seines Namens an Zigarrenfabrikate für sich und die Zigarren für ihn Reklame." So äußerte Reger ständig: „Mit dem gleichen Zuge, mit dem die Leiche unsres alten Herrn (des Herzogs) hinausgefahren wird, verlasse auch ich dieses Nest." Die anstrengende Doppeltätigkeit dauerte bis zum Jahre 1913. Jeden Donnerstag mußte Reger im Morgengrauen den nach Leipzig führenden Zug besteigen, um dann gegen drei Uhr morgens des anderen Tages übermüdet zurückzukehren. Zwischen die drei bis vier Tourneen der Hofkapelle fielen eine Unmenge eigener Konzerte, die ihn bis an die russische, die holländische und dänische Grenze brachten. Die vom erbprinzlichen Hause sehr bald in Aussicht genommene Verminderung der Kapelle mußte

auch einem anderen Dirigenten als gerade einem mit dem Namen Reger die Aufgabe seines Postens nahelegen, und so geschah, was das Ende eines der ehemals wertvollsten Kulturelemente Deutschlands bedeutete: die Meininger Hofkapelle hörte auf, ein vollzähliges, für symphonische Musik als Interpretin in Frage kommendes Organ zu sein, sie, die unter Bülow und Reger ihre triumphalen Reisen bis nach dem Auslande ausgedehnt und deutscher Musik den Boden bereitet hatte. Liszt, Wagner, d'Albert, Lamond waren ihretwegen als Gäste nach Meiningen gekommen, und Brahms und Bruckner hatten hier ihre eignen Werke gehört, Brahms sogar seine Symphonien hier im Manuskript ausprobiert. Richard Strauß hatte an dieser Stelle seine ersten Sporen als Dirigent und Komponist sich verdient und Steinbach sich die Brahmskenntnis angeeignet, die ihn an seiner späteren Kölner Stelle zum Hauptinterpreten von dessen Kunst für Westdeutschland, ja für das gesamte Deutsche Reich und darüber hinaus werden ließ.

Reger brach kurzerhand seine Zelte in Meiningen ab und ging, nachdem er zuerst den Plan einer Übersiedelung nach Eisenach erwogen, nach Jena, wo er an sanftem Hügelhange ein Villengrundstück erstanden, das sein ständiges Heim werden sollte. Was ihm an Eisenach als besonderer Vorzug erschienen: die zentrale Lage im Reich und die vorzüglichen Eisenbahnverbindungen, das besaß schließlich in ähnlicher Weise auch Jena, und was den Ausschlag zu seiner Wahl für die letztgenannte Stadt gab, das war das Vorhandensein der Universität, deren Angehörige,

Studierende wie Lehrende, von jeher, dank der aufklärenden Vorarbeit seines Freundes, des Universitätsmusikdirektors Fritz Stein, beifallsfrohe, ehrlicher Begeisterung fähige Hörer gewesen. Seine Lehrtätigkeit am Leipziger Konservatorium setzte er fort, widmete sich gleichzeitig der in den Meininger Jahren auf die konzertfreie Sommerzeit beschränkten eigenen Produktion und der solistischen Konzertarbeit. Auf der Heimreise von einem dieser auswärtigen Konzerte, in Leipzig befiel ihn in gemütlicher Abendgesellschaft starkes Unwohlsein. Ein sofort in Anspruch genommener Arzt gab ihm auf sein Drängen Morphium zur Beruhigung der schmerzhaft erregten Nerven. Mochte die Dosis seinem im übrigen recht gesund arbeitenden Herzen zu stark gewesen sein oder mochte ein neuer Schlaganfall (nach dem 1914 in Hagen erlittenen, der ihn zu längerer Kur in Meran gezwungen) eingetreten sein, genug: am Morgen fand man ihn in seinem Zimmer des Hotels bei brennendem Licht, die Brille auf, die Zeitung in der Hand, wie er meist vor dem Einschlafen sich durch langes Lesen müde zu machen gezwungen war, tot. Sein oft geäußerter Wunsch: „Ich möchte zum Sterben einschlafen" war in Erfüllung gegangen. Man schrieb den Monat Mai. Draußen lag heller Sonnenschein auf den Gassen, als man den Ruhelosen zur Ruhe bettete. Die Musik des verblichenen Meisters sang Verklärung: Adolf Busch und sein Bruder Fritz, die treuesten der Treuen, und Anna Erler-Schnaudt waren auch hier wieder unvergeßliche Interpreten. Die Urne mit der Asche des großen Toten fand ihren Platz im Arbeitszimmer,

das, ebenso wie sein Musikzimmer, unverändert als denkwürdiges Regermuseum erhalten bleibt.

Zweiter Abschnitt

Reger als Mensch

Wenn im Eingang dieser Studie darauf hingewiesen wurde, daß das äußere Leben Regers in seltsamster Weise Größe und Kleinheit vereinigte, so sollte das mehr als eine reine Betrachtung darstellen: es ist der Charakter, das innerste Wesen eines Menschen, als dessen Ausfluß sein äußerer Lebensweg erscheinen muß. Auch Regers Menschentum zeigte scharfe Gegensätze, zeigte himmelstürmenden Trotz und demütige Ergebenheit. Vielleicht nicht in ähnlicher Mischung, wie das in Anton Bruckners Leben beobachtet werden kann, der noch eben seinen Schülern zurufen konnte: „Schaut her, ich bin der größte Sinfoniekomponist seit Beethoven", um gleich darauf einem Kapellmeister minderen Ranges knechtische Dankesbezeigungen zu erweisen. Dafür hatte Reger doch schon zuviel „Welt" gesehen und nebenbei zuviel von bajuvarischem Rückgrat mit auf die Welt bekommen.

Bei ihm hatte jene Gegensätzlichkeit einen wesentlich anderen Grund: eine rätselhafte Mischung von zartester Weichheit und kraftbewußter Robustheit.

Derselbe Mann, den Unter den Linden in Berlin Platzangst ergriff, der beim Geruch bestimmter Parfums Nesselfieber bekam, trank den ausgepichtesten Korpsstudenten unter den Tisch, machte nach einem nächtlichen Zechgelage eine fünfstündige Wanderung auf die Spitze der 1800 m hohen Rotwand bei Tegernsee, um — oben angelangt — triumphierend seinen Puls zu zeigen, der ruhig ging, als sei nichts geschehen. Derselbe Mann, der noch eben in angeregter Gesellschaft wie ein alter renommierender Oberförster keinen anderen zu Worte kommen ließ und sich in ausgelassenster, lärmender Lustigkeit nicht genug tun konnte, verstummte mit einem Male und fiel in Selbstversunkenheit, aus der ihn kein noch so gut gemeinter Versuch wieder herausbringen konnte. Derselbe Reger, der heimlich Schülern und Orchesterangestellten aus eigener Tasche Unterstützung zahlte, der Empfehlungsbriefe und freundliche Gutachten in einer Fülle und Unbekümmertheit um ihre Berechtigung verschenkte, deren nicht alle Empfänger würdig sich erwiesen, gab Beweise von Grobheit und Rücksichtslosigkeit, sobald er sich angefeindet fühlte, daß das Wort vom „unausstehlichen Reger, dem man nicht zu nahe kommen dürfe", fast berechtigt schien. Da regnete es offene Postkarten und Einschreibebriefe, handfeste Injurien und drastische Vergleiche. Selbst der befangene Notenumwender durfte sich, falls er einmal zu früh oder zu spät eingegriffen hatte, einer ziemlich lauten „Ansprache" vor versammeltem Auditorium versehen, und einem nicht immer im Takte bleibenden Violinisten spielte

Reger ohne weiteres die Solostimme in Oktaven mit.

In gleichen Extremen bewegte sich sein Wesen in andern Dingen des gewöhnlichen Lebens, er, der arme Dorfschulmeisterssohn, hatte wohl oft genug sparen müssen, um den Wert des Geldes kennen zu lernen. Und so war es eine Art bäuerlicher Freude, wenn er beim allabendlichen Ordnen des Geldschränkchens mit umständlichster Methode ein endloses Sortieren der Münzen anfing und auch sonst darauf hielt, den Pfennig zu ehren, er, der der eignen Familie, Freunden, Hotelangestellten gegenüber der freigebigste Geber war. Wie er selbst sich beim trocknen Brot mit dem aus der Jugendzeit her geliebten „Backsteinkäs" ebenso behaglich fühlte wie beim Festdiner, von dem er keinen Gang ausließ, so schätzte er an anderen Bescheidenheit ebenso wie Großzügigkeit, ließ sich durch kaufmännisches Spekulationsgenie ebenso imponieren wie durch stilechte Kleinbürgerlichkeit. Gleich rätselhaft mußte dem Außenstehenden der Reger sein, der in öden Nachtsitzungen Stunde auf Stunde verrinnen ließ, und der andere Reger, der mit einer an mittelalterliche Kunsthandwerker gemahnenden Genauigkeit Korrespondenz „umgehend" im wahrsten Sinne des Worts erledigte, der Zeitausmachungen auf die Minute einhielt, der mit fanatischem Arbeitseifer jede freie Stunde ausnutzte, der sich so wenig Ruhe gönnte, daß er, während eine Partiturseite zum Trocknen beiseite geschoben werden mußte, inzwischen, um die Zeit nicht ungenützt verstreichen zu lassen, einen Brief zu schreiben begann.

Derselbe Mann, welcher wie ein echter Kleinbürger Hüte und Sachen gern aufhob, bis sie ihm von der besorgten Gattin wegeskamotiert werden mußten, hatte eine Neigung bei Einkäufen, die man als „Serienwut" bezeichnen könnte. Gefiel ihm ein Federmesser, gleich mußten drei — vier Dutzend davon heran. Sein Schuhschrank barg reihenweise ungetragene, ewig „aufgehobene" nagelneue Stiefel, sein Kleiderschrank Massen von Anzügen, die „zu schade" waren, angezogen zu werden. Gelegentlich wurden sie dann verschwenderisch verschenkt; Geiz war also niemals die Ursache solchen Sammeleifers.

Auch die Art seines Briefstils barg Rätsel: zwei knappe Sätze, die den Gegenstand der Verhandlung scharf erfaßten und erledigten. Diese beiden Sätze aber in qualvoller Verschlingung, spiralartig immer wieder aufgegriffen, als fürchte ihr Schreiber, der Leser möchte bei der Lektüre des zweiten Satzes schon wieder den ersten vergessen haben.

Wie wenig man diese Eigenheit als bloße Schrulle auffassen darf, bewies sein steinerner Ernst bei solchen Anlässen und seine absolute Verständnislosigkeit, wenn man ihn darob aufzog. Überhaupt war sein Humor, auf den er sich soviel zugute tat („als der liebe Gott den Humor verteilte, da hab' ich zweimal ‚hier' geschrien", pflegte er zu sagen), eigner Art: er ulkte gern, war ein Meister in der Wiedergabe von Witzen und Witzchen, die er mit kindlicher Vorliebe als selbsterlebt erzählte und bei deren Explizierung ihn zu stören als Sakrileg galt. Auch an Wortspielen hatte er — getreu dem Vorbilde Mozarts und Beet-

hovens — starkes Interesse. Sich selbst machte er ebenso gern zum Gegenstand spöttischer Betrachtungen: in ein Fremdenbuch trug er sich als „Akkordarbeiter", in ein anderes als „Dienstmann Nr. 100" ein; in einem Musikaliengeschäft, dessen Besitzer ihn nicht erkannte, fing er an zu krakehlen über die ausgelegten Regernoten: „Die sind ja so nix wert", in ein Blättchen seiner Sommerresidenz lancierte er eine Notiz über den „endlich ausgespielt habenden Regerrummel". Er liebte das Wort Goethes sehr von dem „Manne, der sich auch selbst zum besten haben kann". Aber ein Haken war doch dabei: ulkte einer gegen ihn, den er nicht ganz genau kannte und den er nicht als Freund längst erprobt hatte, so war er leicht mißtrauisch, leicht verletzt. Nicht aus Eitelkeit, denn daß diese ihm weltenfern gelegen, wird aus dem bisher Gesagten und dem noch Auszuführenden ohne weiteres hervorgehen. Es schlägt das vielmehr ins Kapitel vom menschenscheuen und mißtrauischen Reger, dem noch einige Worte zu widmen sein werden. Für spielerisch-ästhetischen Witz hatte Reger kein Organ: Morgensterns Galgenlieder gingen spurlos an ihm vorüber, und zu Guirauds Pierrot lunaire, den eine Dame zur Schönbergschen Musik rezitierte, machte er nicht eben von Verständnis und Begeisterung zeugende Glossen.

Sein Mangel an persönlicher oder künstlerischer Eitelkeit steht außer Zweifel, soll aber doch kurz noch Erwähnung finden. So war ihm nichts verhaßter als die Anrede „Meister", und wer es bei ihm von vornherein verscherzen wollte, brauchte nur

den anbetenden Verehrer zu spielen. Eine Herzogin, die ihn als den „großen Mann" vorstellte, unterbrach er mit den Worten: „Jawohl, einen Meter und achtzig". Eine ebenfalls feudale Dame, die gelegentlich eines Regerfestes eine gereimte Hymne auf den Meister vom Stapel ließ, hatte kaum ausgeredet, als Reger — sichtlich verlegen — sich an seinen Nachbar wandte: „Na, also Prosit".

Wohl am meisten zu der unsinnigen Auffassung, Reger sei ein „unausstehlicher Mensch" gewesen, mag beigetragen haben die Tatsache seiner Neigung, sich in Mißtrauen andern gegenüber bringen zu lassen. Oft genügte ein harmloses Wort, eine Andeutung, daß dieser oder jener dieses oder jenes seiner Werke nicht so gut fände wie ein anderes, um den Unglücklichen zum Erzfeind zu stempeln und mit ihm alle Beziehungen abzubrechen. Es war aber keineswegs, wie der große Haufe, leicht über psychologische Probleme hingleitend, anzunehmen geneigt ist, Selbstsucht oder Selbstgefälligkeit in irgendeiner Form, die hier seinem Wesen zugrunde lag; der Mann, dessen größte Freude im Geben bestand, der jede kleinste Gefälligkeit mit einem „Danke Ihnen tausendmal" quittierte, dürfte über einen derartigen Verdacht hoch erhaben sein. Hier hilft ein Blick auf das im vorhergehenden gezeichnete Bild seines äußeren Lebensganges am ehesten dazu, gerecht und klar zu sehen: der Reger, der von einer Menge von „Freunden", meist aus weinseligen Kneipstunden mit nachfolgendem Katzenjammer hervorgegangen, ausgebeutet wurde, um zum höheren Ruhme der Betreffenden

Konzerte zu Spottpreisen mitzumachen, Empfehlungen zu schreiben, Engagements zu vermitteln, ja auch Bargeld auf Nimmerwiedersehen herzuleihen, der Reger, der noch in seinen letzten Lebensjahren sich von jugendlichen und unreifen bezw. schnoddrigen Kritikern abkanzeln lassen mußte, dessen Worte, mehr oder minder verdreht, aus dem Zusammenhange gerissen, einer Stimmung entsprungen, zu Anlässen schlimmster Klatschereien gemacht wurden, hatte schließlich allen Grund, übervorsichtig zu sein, freilich auch seiner, besonders in Weinlaune grenzenlosen Vertrauensseligkeit die Schuld zu geben.

Mit diesem wachsenden Widerwillen gegen die Allzuvielen, seinen mannigfaltigen Enttäuschungen rein menschlicher Art hing es wohl auch zusammen, wenn durch Regers ganzes Wesen der Zug der Melancholie ging. Er zitierte einmal Brahmsens Wort: „Ich lache nie innerlich" und konnte es in jenem Zusammenhange nur zitieren als auf sich selbst gemünzt. Und er wies in jener Stunde hin auf einen Choral, der gleichsam als Leitmotiv durch all seine Werke ginge: „O Welt, ich muß dich lassen", und nannte seine schwere Jugend, die Gegensätze mit dem Elternhaus, die Krankheiten, die seine Frau mehrmals an den Rand des Grabes gebracht hatten, als Ursache seines Pessimismus.

Ich glaube nicht, daß seine Begründung ganz gerechtfertigt gewesen sei; auch hier wieder scheint mir der Satz zu gelten: „Jeder ist seines Glückes Schmied", und wenn Reger sich in ernste Kämpfe um seine Ideale, um sein Anrecht, als Eigner zu gelten,

verwickeln, wenn er sich von wechselnden Schicksalsschlägen in seinem Lebensgefühle beeinträchtigen ließ, so ist das alles nur der Beweis, daß in seinen Adern ein schweres Blut rollte. Die niederbayerische Abstammung, die Abkunft aus einer Gegend, deren Einwohner durch Starrköpfigkeit, in der Religion in Bigotterie umgesetzt, durch Schwerfälligkeit, die in Einzelfällen in Jähzorn umschlägt, sich gegen ihre Nachbarn abzeichnen, muß auch hier als Erklärungsfaktor eingesetzt werden, um zu einem richtigen und gerechten Endresultat zu gelangen: Reger der Niederbayer und Bauer gegenüber Richard Strauß dem Oberbayern und Stadtmenschen. Dort Kraft und Tiefe, Verschlossenheit, Ungeschicklichkeit, Verträumtheit und echtes Gefühl; hier Grazie, Kultur, Gewandtheit, aber auch Oberflächlichkeit, Instinkt für Wirkung und vor allem für den Publikumsgeschmack. Es kann kein Zufall sein, daß Reger nach eignem Geständnis jahrelang in München, der Stadt Straußens und seiner Schule, gelebt hat, ohne auch nur einen der berühmten und für jeden wahren Münchner unentbehrlichen Faschingsbälle mitgemacht zu haben.

Dritter Abschnitt

Reger der Künstler, Virtuos, Dirigent und Schaffende

Von Schönberg, dem musikalischen Antipoden Regers, stammt das einprägsame Wort: „Wer mich

als Künstler ablehnt, kann auch mit mir als Menschen nichts zu tun haben." Angefochten werden kann dieses Wort nur von denjenigen, welche unter „Mensch" den Bürger verstehen. Und gerade Reger hat mit allem Nachdruck die Vermengung beider Begriffe bekämpft: „Die Leute wollen von uns Künstlern, daß wir sie aus der Kleinlichkeit des Alltags herausheben; im Augenblicke aber, wo wir vom Podium heruntersteigen, sollen wir wieder Bürger sein genau wie sie selber, das ist doch ein Widerspruch." Den Bürger Reger uninteressant, weil selber uninteressiert zu nennen, ihn als öden Witzemacher oder Zechkumpan, ohne weitere Gedanken als die auf die Musik gerichteten, abzutun, das konnte die letzte Weisheit des großen Haufens sein. Den Menschen Reger sahen nur die wenigsten, merkten nicht, wie Witzelei und Nachtsitzerei nur die Entspannung innerer, schöpferisch tätig gewesener Kräfte seien. Der wahre Mensch Reger war groß, nicht in den verblendeten Augen kritikloser Anbeter, denn die duldete er nicht in seiner Umgebung, sondern in den Augen derer, die ihn bei der Arbeit, beim Schaffen gesehen. Und nichts vermag diese Größe mehr zu bekunden als die Tatsache, daß es ihm gegeben war, trotz des Fehlens wichtiger für einen ausübenden Künstler notwendigen Eigenschaften, doch gerade darin Unvergängliches zu leisten. Denn nur wahre und große Menschlichkeit konnte hier ersetzen, was die Natur vorenthalten: Regers starke Kurzsichtigkeit, seine merkwürdig schwach geratenen Handgelenke, seine im Gegensatz dazu stehende mammuthafte Unbeweglichkeit hätten

von vornherein den Gedanken an eine Pianisten-, eine Dirigententätigkeit ausschließen müssen. Dazu kam seine außerordentliche Nervosität, seine Unfähigkeit, selbst eigne Werke auch nur bruchstückweise, nur taktweise auswendig zu beherrschen.

Seine nur mit Schubert und Mozart vergleichbare Produktivität, die nicht mit einem Worte als Vielschreiberei abzutun, sondern zuerst einmal als Naturphänomen angesehen werden muß, zwang ihn, jede freie Minute der schöpferischen Arbeit zu widmen. Was ihn also veranlassen konnte, sich als Pianist, Dirigent und Begleiter aufs Podium zu stellen, mußte in erster Linie wiederum der Kampf ums Dasein in beiderlei Sinne: um Anerkennung und danach um Förderung dienen, ebenso wie seine zahllosen Bearbeitungen sicherlich weniger dem Vergnügen an der Technik als dem Broterwerb zugedacht sein konnten.

Gewiß war seine spieltechnische Schulung auf gutem Fundament erwachsen: Lindner hatte gründlichst mit dem Knaben progressiv die gesamte Etüdenliteratur durchgearbeitet, und das Cello, die Bratsche, vor allem aber die dem Vater zur Verfügung stehende Dorfkirchenorgel waren in den Unterrichtsplan mit eingezogen. Aber der Schaffenstrieb mußte bei einer solch stupenden Begabung für das technisch Kompositorische doch mehr und mehr in den Vordergrund rücken, und jeder Laie weiß heute, wie sehr auch die stärkste Vortragsbegabung und die gründlichste Vorschulung bei mangelnder dauernder Weiterpflege binnen kurzem sich verliert. Dazu trat als Haupthindernis für ein ständiges Arbeiten am Spieltech-

nischen die zuletzt ins Groteske ausgewachsene Reisetätigkeit Regers, die er in kindlicher Freude zu Ausmaßen zu steigern wußte, wie sie selbst einem musikalischen Globetrotter vom Schlage eines Richard Strauß Staunen abnötigten. Dazu nehme man seine Amtstätigkeit, die ihm endlose Schreibereien aufhalste, die zeitraubenden Korrekturenlesereien für eigne Arbeiten, für Bearbeitungen (denn später machte er sich seine Klavierauszüge selbst) und die während der Meininger Dirigentenzeit notwendig gewordenen Durcharbeitungen der aufzuführenden Partituren, die er mit roter Tinte aufs genaueste nach Vortragsbezeichnungen vervollständigte. Dabei bleibt sein enormer und mit vorbildlicher Gründlichkeit fortgeführter Briefwechsel noch ganz unberücksichtigt.

Alles in allem: was einem Beethoven, einem Brahms geschah, die doch ihre Laufbahn als Virtuosen begonnen, das mußte erst recht einem Reger, der zum Lehrer, niemals zum Reproduzierenden bestimmt, und der auch von der Natur nicht alle erforderlichen Gaben eines Virtuosen mitbekommen, um so eher geschehen: mit der Zeit nahmen die reproduktiven Fähigkeiten nach der technischen Seite hin ab. Ausgeglichen aber wurde diese Verminderung mehr als genug durch die inzwischen ins ganz Große gesteigerte Intensität des Ausdrucksvermögens. Mochte sein Pianistenrepertoire im Umfange immer begrenzter werden, mochte er außer Bachs Wohltemperiertem und einigen wenigen Brandenburgischen Konzerten, außer einiger Beethovenscher und Schubertscher Kammermusik nur noch eigene Klaviermusik, und auch dies alles noch

nicht immer schlackenlos, vorzutragen imstande sein: die Art, wie er all diese Stücke anpackte, wie er den Verlauf Bachscher Polyphonie, die Wucht Beethovenscher und die Grazie und keusche Melodik Schubertscher Musik wiederzugeben, neuzugestalten vermochte, blieb dennoch unnachahmlich. Auch hier galt die Erfahrung, daß nur der Schaffende das Werk des Schaffenden ganz nachzuempfinden und in einer Weise zu reproduzieren vermag, die derjenigen des vollendetsten Nurvirtuosen immer überlegen bleiben wird. Das gilt vor allem für Regers Leistungen als Dirigent (von denen als Orgelspieler kann füglich geschwiegen werden, da sie mangels längerer Praxis kaum erwähnenswert scheinen, so seltsam es erscheinen mag, den größten Orgelkomponisten nach Bach als ziemlich ungelenken Organisten bezeichnen zu müssen), für welches Amt ihn die Natur besonders stiefmütterlich ausgestattet haben mochte. Lindner berichtet zwar, der junge Reger habe schon in Weiden als Leiter eines Chores eine ganz eigene Manier, sich den Ausführenden deutlich zu machen, erfunden, indem er die verschiedenen Klanggruppen gewissermaßen etagenweise nach der Höhe seiner Armerhebung voneinander abzuheben verstand. Auch als Dirigent des Universitätskirchenchores, der Leipziger Sängerschaft Paulus hatte der angehende Meister Gelegenheit, sich das Reintechnische des Dirigententums anzueignen. Aber die eigentliche Aufgabe, gewissermaßen Dirigentensolist zu sein, ergab sich doch erst aus der Meininger Stellung, der Leitung der Hofkapelle, vor allem auf ihren möglichst stark aus-

zubauenden Gastreisen ins In- und Ausland. Und mit einem wahren Feuereifer stürzte sich Reger während seiner Tegernseer Sommerfrische 1911 in die Vorarbeiten zu den winterlichen Meininger Proben. Und auch in diesem neuen Beruf erwies sich wieder die Überlegenheit des rein geistigen Elements über das technisch-spielerische: genau so wie der Pianist Reger trotz mancher „Patzer" und „Selbstarrangements" allzu schwieriger Passagen doch immer dadurch den Kern der wiederzugebenden Musik erfaßte, daß er in die Werkstatt des Komponisten schaute und so nachschaffend alles Hauptsächliche derart plastisch herausarbeitete, daß man darüber leicht Nebensächlichkeiten verschmerzen konnte, ebenso gelang es Reger auch als Dirigent, auf Grund einer zäh in den organischen Aufbau des betreffenden Werkes eindringenden Vorarbeit (die sich in zahllosen expressivo-, marcato-, marcatissimo-Einzeichnungen in Partitur und Stimmen auswies), dem Hörer ein oft schon erlebtes Musikstück gleichsam neu vorzuführen. Nur so und nicht anders, nicht als Ausfluß einer Heldenverehrung des Namens Reger, die zu jener Zeit noch gar nicht denkbar gewesen, denn noch lebte ja der deutsche Meister, ist es zu erklären, daß die Meininger unter seiner Stabführung Erfolge einheimsten, wie sie erst unter Bülow erlebt waren, daß sie von den Konzertagenturen mit Engagementsanträgen überlaufen wurden und ihre Fahrten bis nach Holland ausdehnen konnten. So konnte Reger selbst den anfechtbaren und von Philistern prompt auch angefochtenen Scherz seines großen Vorgängers wiederholen und seine Kapelle

beispielsweise die Ballettmusik Schuberts undirigiert abspielen lassen. Es war mehr wie ein „Scherz", der hier versucht wurde. Es mutet wie ein Spiel der Geschichte an, daß ausgerechnet wieder der Dirigent der Meininger durch einen solchen, und zwar wohlgelungenen Versuch darauf hinweisen sollte, wie überflüssig im höchsten Sinne eigentlich der taktierende Dirigent sei, nachdem Bülow zum Urvater aller der Orchesterleiter geworden — sicher ohne eignes Wissen und Wollen —, welche ihre werte Persönlichkeit mehr und mehr in den Vordergrund geschoben, zum Schaden des zu spielenden Stückes ins Licht und ins Interesse des Publikums gerückt hatten. Diese erzieherische Idee Regers war es, die auch seinem Klavierspiel jenen eigenen Reiz verlieh, dem sich selbst der kritischste Pedant nicht zu entziehen vermochte. Es war das Aufgehen im Werke, im Stil seines Schöpfers, dem Reger endlich wieder zum Rechte verhalf: er, der Bachs polyphone Klavier- und Orgelkunst in seinen eignen Schöpfungen zu neuem Leben erstehen ließ, war berufen, auch die „wahre Manier", diese alten Werke zu reproduzieren, neu zu kultivieren. Ebenso wie er trotz Mendelssohn, Schumann und Busoni der einzige und echte Schüler Bachs genannt werden durfte, ebenso mußte er die Erbschaft der Klavierkunst jener Zeit anzutreten befugt sein. Und er, der in seinen Variationen für zwei Klaviere über ein Beethovensches Thema echteste Beethovennachfolge getrieben, er, der in seinen Tanzscherzi Schubertschen Geist entfaltet, durfte vor allen anderen sich zutrauen, der Kammermusik des Wiener

Beethovennachfahren ein idealer Interpret zu sein. Seine besondere Stärke mußte demnach in der Klarheit der polyphonen Konturen, in der Massivität der Akkordhäufung, der Rhetorik der Phrasierung und in der Zartheit des grazioso bestehen. Nicht aus Zufall berief sich Reger auf Goethes Wort, daß Anmut gebändigte Kraft sei, nicht aus Zufall erschien er in Karikaturen als Riese am Flügel, den er zu zerschmettern droht, nicht aus Zufall endlich war sein pianissimo, sein staccato berühmt, sein „Leisespielen", das er durch Anschlag aus horizontal gestelltem Finger hervorbrachte, so zauberhaft, daß oft der neben ihm stehende Sänger kaum wußte, ob sein Begleiter spiele oder nicht. Was oben von Regers Nervosität angedeutet wurde, muß freilich auch in diesen Zusammenhang gestellt werden, wo es gilt, Reger als Klavieristen zu behandeln. Bei ihm löste sich jede Erregung, vor allem auch die durch Alkohol herbeigeführte, in einer Neigung zum „Hetzen" aus, die vor allem beim Spiel an zwei Klavieren dem schuldlosen Partner gefährlich werden konnte, so wenn es sich um die Intonation eines Fugenthemas handelte. Im übrigen war er als Begleiter von vorbildlicher Anschmiegsamkeit, wenn er nicht — von der absoluten Unfähigkeit seines Mitspielers überzeugt und in Wut geraten — seine eignen Wege ging. Dann übernahm er einfach, wie schon berichtet, dessen Part oder legte, wie er es auch Werken gegenüber tat, die ihm allzu fadenscheinig vorkamen, eigne „Kontrapunkte" ein oder verwandelte Tonleiterpassagen in Glissandi und anderes. Von Reger, dem Schrecken aller Noten-

wender, war ebenfalls bereits die Rede. Hier ist ein unmittelbarer Zusammenhang mit seiner auch schon erwähnten Unfähigkeit des Auswendigbehaltens sogar eigener Sachen festzustellen. War er, so im zweiklavierigen Spiel oder im Duo mit Geigern, Cellisten etc., ins Feuer geraten, so duldete er — ganz geradeso wie beim Geschichtenerzählen — nicht gern Götter neben sich, das heißt neben seinem Part, und konnte den Moment kaum erwarten, wo er selbst wieder sein Solo hatte, trieb sogar durch Gebärden den andern an, sich zu beeilen, damit dieser Moment recht bald komme.

Wenn irgendwo das Wort zu Recht besteht: „Genie ist Fleiß", so war das bei Max Reger der Fall. Ganz wie Mozart verwahrte er sich gegen die verkehrte Meinung, ihm sei alles auf Grund einer besonderen kompositionstechnischen Begabung nur so zugeflogen. „Ich habe viele hunderttausend Notenköpfe malen müssen, ehe ich soweit kam, wie ich heute bin", meinte er einmal. Und während der Arbeit pflegte er öfter tief aufseufzend zu stöhnen: „Ja, ihr habt's gut, ich bin ein armes Arbeitspferd." Ebenso wie für Beethoven war auch für ihn die Hauptschaffenszeit der konzertfreie Sommer, und die Meininger Hofkapelle hatte kaum am 15. April ihre Mitglieder beurlaubt, als Reger am 16. vormittags auch schon pünktlich bei der eigenen Arbeit saß. Die Art und Reihenfolge der geplanten Werke war dabei schon aufs genaueste festgesetzt; vielleicht auch die Hauptlinien der Gestaltung. Was das letztere anlangt, so war Reger freilich undurchdringlich, und nur selten kam

eine andeutende Bemerkung über seine Lippen. So schwebte ihm die Idee, scènes pittoresques für Orchester zu schreiben, schon längere Zeit vor; es wurden daraus die Böcklin- wie die Ballettsuite. Während der Arbeit selbst vermochte ihn nichts zu stören; auch darin war er kein Kind seiner Zeit. So schrieb er in München bei offnem Fenster und amüsierte sich darüber, daß aus der Wohnung gegenüber sowie aus dem Erdgeschoß seines Hauses Klavierspiel erklang. In Leipzig komponierte er auf dem Balkon, während unten die Platzmusik ihren Lärm vollführte. Ja, selbst im Arbeitszimmer duldete er Störungen, die einen anderen zur Verzweiflung gebracht hätten: das Stubenmädchen ging durch, die Kinder spielten, in dem nur durch einen Stoffvorhang getrennten Nebenzimmer wurde Besuch empfangen. Kam der Briefträger, so wurde erst einmal schnell die Post durchflogen. Wie oft saßen wir Schüler neben ihm, während er am Flügel halb improvisierte, halb mit dem Blei hastige und nur ihm verständliche Notizen, meist blos aus Stimme und Gegenstimme bestehend, aufs Papier warf. Nicht genug tun konnte er sich, wenn ihm irgendeine neuartige Klavierfigur eingefallen war, diese immer wieder zu spielen und auf einen bequemen Fingersatz hin auszuprobieren. Jede neue Variation, jede neue Episode einer Passacaglia bereitete ihm darum besonderes Vergnügen. Ebenso vorbereitungslos, wie er sie begonnen, vermochte er die Schaffensarbeit auch zu unterbrechen, für Tage aufhören zu lassen und danach wieder ungehindert fortzuführen. Auch war es durchaus die Ausnahme von der Regel,

wenn er an der ins Klavier hinein improvisierten Konzeptfassung bei der Ausarbeitung änderte; meist handelte es sich nur um unbedeutende Kürzungen. Es schien also doch schon in seinem Kopfe das Werk festzustehen und nur der notenmäßigen Ausgestaltung zu bedürfen, und es wäre eine glatte Ungerechtigkeit, Reger wegen des handwerksmäßigen äußeren Anscheins seiner Arbeitsweise den Vorwurf der mangelnden Innerlichkeit beim Abfassen seiner Werke zu machen. Wie genau er das Gesamtstück dem Plane nach in sich trug, ehe er begann auch nur eine Note niederzuschreiben, geht einmal daraus hervor, daß er von vornherein sogar die entsprechende Anzahl von Notenblättern zusammengelegt und geheftet hatte, dann aber aus der sonst unverständlichen aufenthaltslosen Raschheit der Niederschrift seiner Partituren an Hand der vorerwähnten hieroglyphenhaften Notizen. Bei dieser Arbeit mochte er gern (auch hierin ein unbewußter Nachfolger Mozarts) Geschichten hören. Daß er die Zeit, die eine Partiturseite zum Trocknen brauchte, dazu ausnützte, Briefe zu erledigen, war schon erzählt worden. Vielleicht dem jüngeren, niemals aber dem späteren Reger konnte man im Zusammenhange damit den Vorwurf machen, bei seiner Art zu instrumentieren hätten solche Störungen nichts verschlagen; denn der Reger der Meininger Zeit wußte Klangliches und Lineares wohl voneinander abzuheben und auszubeuten; und nur für das letztere hätten Unterbrechungen keine Bedeutung gehabt, wenn freilich auch das polyphone Denken der Konzentration in starkem Maße bedarf.

Äußere Anregungen konnte Reger absolut entbehren; er fühlte sich wohl behaglich in der Natur, er liebte seine bayerischen Berge und liebte vor allem das Meer, das er ein Jahr um das andere aufsuchte, aber ein direkter Weg von der unbelebten Natur zur Inspiration seines Schaffens war nicht zu erkennen. Charakteristisch dafür mag ein Erlebnis mit ihm sein, das der Verfasser anläßlich der Arbeit Regers an seiner „Böcklinsuite" hatte. Frau Reger schenkte ihrem Manne damals die bekannten Böcklinradierungen, die dem Orchesterwerk zugrunde gelegt werden sollten, und hing ihm eine nach der andern im Musikzimmer auf. Als sie mit meiner Hilfe das „Spiel der Wellen" an der Wand befestigen wollte, lachte Reger vergnügt und erklärte, natürlich erst nachdem das Bild schon hing: „Zu spät, is schon fertig." Gern begleitete Reger seine Arbeit mit munteren Reden: „So, der Kerl, der 2. Trompeter wird ja auch bezahlt, der soll jetzta auch was zu tun kriegn", oder: „Schaugns her, jetzta kommt eine ganz verflixte Modulation", oder, wenn er sich verschrieben hatte: „Herrgottsakrament, wenn man dumm wird, fangts zuerst im Kopf an!"

Die Umständlichkeit, die ihn in allen praktischen Dingen auszeichnete, verließ ihn auch bei der schöpferischen Arbeit nicht; das Ausstreichen korrigierter Noten oder ganzer wegfallender Seiten nahm mehr Zeit und Mühe in Anspruch, als das Niederschreiben gedauert hatte. Wie in seinem Briefwechsel so war auch hier die Angst vor Mißverständnissen ungeheuer. Und gar das Verpacken der fertiggestellten und

absendungsbereiten Manuskripte war ein Kapitel für sich. Mit fanatischem Eifer wurde das Leimen des Packpapiers, das Verknoten der Schnur, das Malen der Adresse vorgenommen, die Seiten numeriert und unzählige Male auf die Richtigkeit der Reihenfolge durchgeprüft.

Wenn im vorhergehenden die Unmittelbarkeit des Regerschen Schaffens, seine Unabhängigkeit von äußeren Eindrücken und Erlebnissen betont wurde, so soll damit nicht eine allgemeine Gleichgültigkeit allen stimmungsmäßigen Eindrücken gegenüber statuiert werden. Es ist schon gelegentlich des Berichts über seinen Lebensgang hervorgehoben worden, wie er sich in Weiden von seinem Lehrer und Freund Lindner poetisierende Überschriften für Klavierstücke entwerfen ließ. Auch die in seiner Bibliothek befindlichen Gedichtsammlungen legen Zeugnis ab für die Intensität seiner Beschäftigung mit dichterischen Problemen seiner Zeit. Vor allem ein Band Dehmelscher Gedichte trägt zahlreiche Einzeichnungen von Regers Hand: „Ausgezeichnet, wird gemacht" oder „Geeignet" etc. In der Meininger Zeit beschäftigte den Meister sehr die Idee einer melodramatischen Komposition zu Wildenbruchs „Odysseus' zweite Heimkehr", die aber dann aus rein theoretischer Abneigung gegen diese Art von Kompositionsweise, die er als „zweidimensional" bezeichnete, wieder unterblieb. Wie auf dem Gebiet des Reinmenschlichen ist auch hier Reger aus seiner Zurückhaltung der Vorwurf der Uninteressiertheit konstruiert worden. Wenn einer den Leitsatz einhielt: „Bilde, Künstler, rede nicht!", so war es gewiß Reger.

Freilich wurde diese nur auf das Schaffen gewandte, gewollte Einseitigkeit dem unermüdlichen Arbeiter als „Vielschreiberei" ausgelegt, ja sogar als Erwerbsgier. Nur schlimmste Unkenntnis seines von Spekulation weit entfernten, nur der hohen Sache dienenden Wesens, nur Übelwollen konnte so urteilen. Man vergaß, daß auch Bach, auch Schubert und Mozart Werke geschrieben haben in der unerklärlichen Hast des Schaffens, vielleicht in der instinktiven Ahnung eines frühen Todes, die von der richtenden Geschichte beiseite gelegt worden sind. Sollte, was jenen recht war, nicht auch dem Modernen, nicht auch Reger billig sein? Gilt nicht auch bei ihm der Spruch, daß es schon viel bedeutet, wenn auch nur ein Zwölftel der Werke eines Schaffenden vorbehaltlos vor dem Urteil der Nachwelt bestehen bleibe? Mag sein, daß ein glücklicheres Geschick, eine frohere Jugend, eine sicherere Grundlage seiner wirtschaftlichen Verhältnisse ihn, den Geselligen und Genußfrohen, auch zu ruhigerer Schaffenstätigkeit, zu stärkerem Ausreifenlassen seiner Ideen gebracht hätten. Wir haben jedenfalls nicht das mindeste Recht dazu, ihn für die Ungerechtigkeit seines Schicksals, für die Unrast seiner hastenden Zeit büßen zu lassen. Unsere Pflicht und freudige Genugtuung sollte es vielmehr sein, das Große, was er diesem seinem Schicksal abgerungen, mit um so höherer Anerkennung auszuzeichnen und das Verständnis für seine Bedeutung, die als Mensch wie als Künstler gleich imponierend gewesen, zu pflegen und pflegen zu helfen!

Vierter Abschnitt

Reger als Lehrer

Die Frage, ob schöpferische Naturen überhaupt zur Lehrtätigkeit berufen seien, harrt noch ihrer Lösung. Was wir bisher aus der Geschichte an Musterbeispielen aufzubringen imstande sind, genügt jedenfalls noch bei weitem nicht, um ihrer Entscheidung näherzukommen. Wir kennen Bach als gestrengen Magister, der über den Lehrregeln genau so scharf wachte wie nach ihm Beethoven, Mozart, Bruckner. Auch Reger war weit davon entfernt, die Ausnahmen, welche er sich in einzelnen wenigen Fällen zugestand, zur Schulregel werden zu lassen, und klagte über die Verletzung dieses Gebotes ebenso wie Richard Wagner, wie Richard Strauß. Quod licet Iovi, non licet bovi, dieser Kraftspruch mag auch ihm im Sinne gelegen haben, wenn er übereifrigen Schülern zurief: „Schreiben Sie nicht immer Reger, schreiben Sie endlich sich selber!" Und doch: im Grunde konnte auch Reger nicht über seinen Schatten springen, konnte auch empfindungsmäßig nur diejenige Art Musikmachens sympathisch finden, die seinen eignen Weg entlang führte. Er war eine zu eigene, fast eigenwillige Persönlichkeit, um sich als Lehrer in die andrer, vor allem noch anfängerhaft unfertiger Naturen hineinzufinden. Die Arbeitshast, in der er sich seit seiner Meininger Periode ständig befand, mag diese Eigenheit noch verstärkt haben. So konnte das, was er als Lehrer zu geben

hatte, nur auf der technischen Seite liegen. Ästhetische Spekulationen waren ja auch ihm selber so fremd, daß er selbst bei bestem Willen darin kein Führer und Berater sein konnte. Als Ersatz dafür bot er Analysen, die sich auch auf die äußerste Moderne erstreckten: Straußens Tod und Verklärung bildete eine pièce de résistance in seinem analytischen Repertoire.

Ihm lag vor allem daran, daß der Schüler sich möglichst bald selber zurechtzufinden lerne: schreiben und immer wieder schreiben, jede Gattung versuchen, vor allem immer in der Übung bleiben, wie er selber von sich bekannte, längere Arbeitsunterbrechungen beim Neubeginne des Schaffens als gewisse Hemmung zu empfinden. Er durfte da an Brahms' Beispiel erinnern, der als fertiger Meister im Briefwechsel mit Joachim kontrapunktische Studien austauschte, aber auch an Beethovens, an Schuberts Plan, nochmals gründliche Studien im Kontrapunkt zu treiben. Klarheit der Linie und des Aufbaus war ihm die Hauptsache, und nichts war ihm mehr zuwider als Schwulst, wenn er auch freilich, so wie er es selber mit Ausnahme der allerletzten Schaffenszeit zu tun pflegte, gern in noch freie Plätze der Schülerarbeit Kontrapünktchen einfügte und dadurch Übersichtlichkeit und Verständlichkeit erschweren half. Er, dem so gern Schwelgen in Modulationen nachgesagt wurde, hielt mit Konsequenz darauf, ebenso übrigens wie einst Richard Wagner, daß diese nicht zum Tummelplatz der Spielerei wurden. Um dem Schüler von Anfang an den Blick für die harmonische Einheitlichkeit zu

schärfen, griff Reger zurück auf die alterprobte, aber von der modernen Pädagogik trotz Hugo Riemanns Einspruch vernachlässigte Kunst des Generalbaßspiels, die er nach mündlichem Diktat am Klavier üben ließ, wobei es ihm ein besonderes Vergnügen bereitete, dem ahnungslosen Schüler Fußangeln in Gestalt von schwer zu umgehenden Quinten- oder Oktavparallelen auszusetzen. Das A und O bedeutet für ihn die Fertigkeit, einen Choral im reinen vierstimmigen Satz niederzuschreiben; auf dieses Lehrkapitel kam er immer und immer wieder zurück, auch wenn man glaubte, über solche elementare Betätigung hinausgekommen zu sein. Wie wenig er von der mithelfenden Tätigkeit des „Instinkts" hielt, beweist sein kurzes und zugleich scharf ironisierendes Vorwort zur Modulationslehre: „Wenn diese Kapitel dazu beitragen sollten, den undurchdringlichen Nebel zu zerstreuen, der noch immer in den Köpfen einiger junger Komponisten trotz ‚tiefer und innerer Erlebnisse' herrscht, so wäre mir das eine Beruhigung." Kunst kommt von Können, dieses Wort zitierte er ungezählte Male und durfte sich auch hierbei auf den Vorgang Schuberts berufen, dem seine Freunde wegen seiner notorischen Frage bei der Nennung eines neuen Komponisten „Kann er was" den Beinamen „Kannewas" gegeben hatten. Er, der Gutmütigste aller Gutmütigen, konnte in solchen Fällen, wo einer seiner jungen Leute arbeitsscheu erschien, zum Berserker werden. „Ah, da kommt wieder der vom Himmel gefallene Meister!" lautete seine Begrüßung eines dieser „Instinktmenschen", und einem anderen schrieb

er ins Zeugnis: „Wurde mit nie gesehenem Fleiße ausgebildet"; einen anderen, der selten zum Unterricht kam und sich deshalb mit den Worten entschuldigte, er arbeite im Stillen, fuhr er höhnisch an: „Ah so, Sie san also eine Amme?" „Begabung verpflichtet", lautete sein Leitspruch. Freilich wußte er diesen Spruch in anderer Weise auszudeuten und fühlte sich einer wirklich zukunftsreichen Begabung gegenüber auch seinerseits zur Mithilfe bestimmt. So unterrichtete er, ohne ein Wort zu verlieren, junge, starke, aber unbemittelte Talente kostenlos und war jedem seiner Schüler gegenüber immer zur Hilfe mit Rat und Tat bereit. Eine seiner Lieblingsideen war die Begründung einer Kompositionsschule in Meiningen, deren Stellen aus Stipendien getragen werden sollten. Vielen seiner ehemaligen Schüler wußte er Unterstützungen zu verschaffen, wenn es nicht anders ging, aus der eignen Tasche. Er war überhaupt mehr Freund als Magister, mehr Berater als Gesetzgeber, wie er auch selbst sich nicht scheute, diesen oder jenen seiner Schüler zum Zeugen seines eignen Schaffens und dessen Problemen technischer Art zu machen, ja sogar ihre Meinung gelegentlich anzurufen. Daß er also einen künstlerischen Abfall solcher ehedem Getreuer auch als menschliche Absage empfand, wer vermißt sich, ihm dies als moralisches Delikt anzukreiden?

Fünfter Abschnitt

Reger und die Künstler seiner Zeit

Viel Bemerkenswertes wird sich derjenige Leser von dem hier folgenden Abschnitt nicht erwarten, der das Gedächtnis an zwei im vorangegangenen gemachte Bemerkungen bewahrt hat: Regers Abneigung gegen jedes Hineingezogenwerden in den Strudel der Parteilichkeit und seine persönliche Zurückhaltung allen Menschen gegenüber, am meisten denen aus dem Gebiet der Kunst. Am ehesten durfte man noch seinen Geschmack in der Poesie bekennen, ohne in die Gefahr der Zuträgerei zu geraten. Man mag immerhin Reger seine Vorliebe für minderwertige Liedertextfabrikanten, vor allem solche von Kinderliedern, verdenken, das hatte mit seiner kunstpolitischen Stellung nichts zu schaffen. Und dann durfte gerade er auf seine Freundschaft mit Richard Dehmel verweisen, in der plastischen Kunst auf diejenige mit Max Klinger, um zu dokumentieren, daß auch ihm durchaus bewußt sei, wo Wert und Unwert liege. Wir werden in dem Abschnitt, der sich mit Regers Liedschaffen befassen soll, noch weiteres über dieses Thema zu handeln haben. Auch über seine Stellung zu einzelnen zeitgenössischen Musikern wie Dichtern wird an anderer, späterer Stelle zu reden sein. Hier soll mehr das rein Persönliche in den Vordergrund gezogen werden. Wie schon mehrmals und noch soeben erst angeführt, war Reger nichts weniger als eine Kämpfernatur, so sehr ihm bajuvarische Kraftexplo-

sionen liegen mochten. Er hätte niemals wie etwa Hugo Wolf sein Temperament in Kämpfen um sein Kunstideal ausleben können. Nicht Feigheit, nicht Bequemlichkeit waren es, die ihn davon abhielten, sondern allein die Überzeugung, daß mit Worten in der Kunst nun einmal nichts zu gewinnen sei, außerdem aber die strenge Gerechtigkeitsliebe, die für sein ganzes Wesen typisch blieb und die ihn niemals momentanen Launen nachgeben ließ. So hielt er gute Kameradschaft mit Richard Strauß, dessen Anhängerschaft seinerzeit in München ihm das Leben recht zur Last gemacht haben mag, so verkehrte er freundschaftlich mit Grieg, der sich der Gattin Regers gegenüber für unwürdig erklärte, in das Hausbuch eingetragen zu werden, so schätzte er Otto Ernst wegen seines persönlichen Humors, den er auch an seinem Freunde Philipp Wolfrum in Heidelberg bewunderte, so verkehrte er mit Hans Pfitzner auf Duzfuß, mit Nikisch, den er als das größte Dirigentengenie der Zeit pries, mit Karl Straube in Leipzig, dem er wohl den stärksten geistigen Einfluß zuließ, mit Weingartner, ohne freilich rechte Gegenliebe zu finden. Daß es dem jugendlichen Reger noch vergönnt war, einen anerkennenden Brief von Johannes Brahms zugeschickt zu erhalten, ist bereits erwähnt worden. Dieser Brief prangte denn auch zeit seines Lebens unter Glas und Rahmen überm Schreibtisch. Auch Franz Schreker, den heute neben Schönberg meistgenannten Wiener Neutöner, lernte Reger noch kennen und schätzen. Mahler imponierte ihm als Vorbild eines gewissenhaften Dirigenten. Überhaupt wird es schwer halten, ein

einziges Wort der Gehässigkeit, der unkollegialen Gesinnung aus Regers Munde zu kolportieren; er, der immer und überall im Musiker den Kollegen sah, der sich für seine Meininger Orchestermusiker mit einer Zähigkeit einsetzte, die das herzogliche Hofmarschallamt zur Verzweiflung trieb, mußte vor allem im schaffenden Zeitgenossen den Mitstreiter erkennen im Kampfe gegen Spießbürgertum und Nichtachtung der künstlerischen, vornweg der schöpferischen Leistung. Ob groß, ob klein, für ihn waren alle Musikanten Familienmitglieder, für die es galt, zusammenzuhalten, und ein Vorwitziger, der versuchte, den Dortmunder Kapellmeister Hüttner anzuschwärzen, empfing von Reger eine Abfuhr, wie sie selten einem Intriganten zuteil geworden sein mag.

Sechster Abschnitt

Reger und die Kritik

Hans Pfitzner erklärte unlängst, er wisse nicht, ob er nicht mehr große Werke geschrieben haben würde, wenn die deutsche Kritik sich von Anfang an freundlicher gegen sein Schaffen gestellt hätte. Bei der fast beispiellosen Leistungsfähigkeit der Regerschen Produktivität klingt es wie eine Ironie, wenn man das gleiche Wort auf Reger anwenden wollte; und doch ist man berechtigt, der zeitgenössischen

Presse den Vorwurf zu machen, sie habe durch konstantes Negieren, durch Prägung halbwahrer Schlagworte nicht allein der Öffentlichkeit jahrelang ein unrechtes Bild von dem Manne vorgehalten, den sie heute mit nur noch geringen Einschränkungen zu den Großen der Musikgeschichte rechnen muß. Vor allem, und das ist das weit Schlimmere, hat sie — nach Regers eignen Worten — retardiert, das heißt: die Schaffensfreude des Schaffensdurstigen gehemmt, die Widerstandsgewalt derjenigen unterstützt, die kleinmütig an seiner Berufung zweifelten und ihn selbst zweifeln machen wollten, und endlich diejenigen von einer eingehenderen Beschäftigung mit Regers Kunst zurückgehalten, welche — noch unfest im eignen Urteil — des äußeren Anstoßes bedurften, um zu seiner Anhängerschaft überzugehen.

Es ist ein beliebtes Verfahren der schaffenden wie der reproduzierenden Künstler, in einer Art Galgenhumor mit einer verächtlichen Gebärde über das Verhalten der Kritik hinwegzugehen: Ich pfeif' darauf. Wer sie näher kennt, weiß das besser: auch einen Beethoven wurmten verständnislose Besprechungen, wie ein Blick in seinen Briefwechsel mit Breitkopf und Härtel ergibt, auch ihn freuten teilnahmsvolle, wie sein Brief an Rochlitz, an E. T. A. Hoffmann zeigt. Nicht anders erging es Reger: wohl zerriß er wütend solche Anrempelungen, aber erst nachdem er sie studiert hatte. Er war doch so stolz auf die glänzenden Kritiken, welche seine Meininger Kapelle von nah und fern mitbrachte, und schickte sie alle, fein säuberlich geordnet, dem alten Herzog Georg

ein. In wenigen Einzelfällen, wenn es ihm gar zu arg wurde, griff er wohl auch — gegen besseres Wissen, denn er kannte die Unbelehrbarkeit der Herren vom Redaktionsstuhl und kannte die Dürftigkeit der Pressegesetze — zur Feder und verfaßte urwüchsige Pamphlete, die mehr schaden als nutzen mußten. Wie er bei dem geringsten Verdacht, es „habe einer seiner Bekannten etwas gegen ihn", sich förmlich mit Wollust in eine Erbitterung ohne Grenzen gegen den vielleicht Schuldlosen hineinreden konnte und erst dann eine Erfrischung fühlte, wenn ein entsprechendes Schreiben an den Verworfenen abgegangen war, ebenso gab es nach der Lektüre einer solchen absprechenden Kritik, die ihr Schreiber wahrscheinlich schon längst vergessen hatte, für Reger keinen erbärmlicheren Hallunken auf der Erde als jenen Skribenten, und der rächende Blitzstrahl mußte ihn unbedingt in Gestalt eines injurienbeschwerten Briefes erreichen. Wer ist hier Pharisäer genug, um zu verurteilen und nicht eher zu bemitleiden, ja sogar verständnisinnig zu lächeln? Konnte man es Reger verargen, wenn er das Wort eines bekannten deutschen Kritikers: „Ihnen kann es doch gleichgültig sein, was aus dem Ochsenstall der deutschen Kritik Ihnen entgegenschallt", diesem Herrn selbst ins Gedächtnis zurückrief, als er in einer Kritik Reger wie einen Schuljungen abgetan hatte?

Das war aber in der Hauptsache das Beleidigende (und zugleich für den deutschen Berufskritikerstand Blamable), daß solche Besprechungen so häufig von Leuten ausgingen, deren absolute musikalische Un-

fähigkeit Reger selbst als ihr Lehrer hatte feststellen dürfen. Er verlangte keineswegs, daß sie das, was sie tadelten, nun auch selbst besser machen sollten; er kannte die Aufgaben des Kritikers ganz genau und schätzte ehrenwerte Vertreter dieses Berufes sehr wohl ein, aber er verlangte und durfte verlangen die elementare Kenntnis des Technischen. „Die Kerle können ja die Partituren, die sie herunterreißen, selber gar nicht lesen," sagte er und mochte in so manchem Falle recht damit haben. Tatsache ist jedenfalls, daß derselbe Meininger Regisseur und Referent einer der größten deutschen Tageszeitungen, dessen erbärmliche Auslegung des Auftauchens einer „Regerzigarre" schon gewürdigt wurde, in seinem Bericht nach Berlin eine Suite Bachs mit einer solchen Regers glatt verwechselte! In einem Gespräch mit dem Leipziger Musikreferenten Dr. Steinitzer, dem Verfasser der Richard Strauß-Biographie, betonte Reger sehr energisch, es müsse unbedingt ein Kritikerverband mit Ehrengericht begründet werden, um dem das Berufsansehen schädigenden Treiben gewisser Skribenten und verkrachter Konservatoristen Einhalt zu gebieten.

„Von einem Ochsen können Sie nicht mehr verlangen als ein Stück Rindfleisch," war seine ständige Redensart, wenn er auf törichte Kritiken zu sprechen kam. Mit der Dummheit hätte er also wohl kaum einen Kampf aufnehmen mögen. Was ihn verletzte und als anständig empfindenden Menschen verletzen mußte, war die zynische Gesinnung, die aus so mancher Besprechung wie ein Pferdefuß herauslugte. In dieser Verkennung der Tonart, die man einem

Manne wie Reger gegenüber anzuschlagen hatte, am stärksten war wohl — wenigstens nach Regers eigenem Empfinden — die Berliner Presse, die er denn auch weidlich haßte. Daneben machte ihm am meisten das ohnehin nicht leichte Leben sauer der arg einseitig urteilende Dr. Rudolf Louis, ehemals Musikreferent der Münchner Neuesten Nachrichten, der freilich auch den Humor besaß, eine Katzenmusik, welche ihm Regers Schüler aus Rachelust brachten, am nächsten Tage in seiner Presse als Vorprobe zu dem nächsten Regerschen Werke dankend zu quittieren.

Siebenter Abschnitt

Reger und das Publikum

Nur unter dem Gesichtswinkel ihrer Weiterwirkung auf die urteilslose Menge konnte die Tageskritik eine solche Wichtigkeit zugemessen bekommen, die sie andernfalls niemals hätte beanspruchen dürfen. Der Satz: „scripta manent" gilt gewiß kaum selbst für ernsthafte Zeitschriften, noch weniger für Tageszeitungen und am allerwenigsten für den Raum „unterm Strich", der als „Feuilleton" Halbwahrheiten aus allen Gebieten des „Schönen" wahllos zusammenwirft. Und trotzdem darf das Gewicht, welches der Künstler diesem Teil einer Zeitung beilegt, soweit er sich mit

seiner Person, seiner Kunst befaßt, nicht so ganz unterschätzt werden. Denn, so paradox es erscheinen mag: derselbe „Bürger", der mit nicht zu verkennender Geringschätzung von den „Zeitungsschreibern" und ihrem mehr als verdächtigen Handwerk redet, glaubt wie an ein Evangelium an die größte Dummheit, wenn sie nur schwarz auf weiß in der Presse gestanden hat: credo, quia absurdum! So entstehen Meinungen, Gerüchte, Neigungen und Abneigungen, so wird Ruhm und Ablehnung erzeugt, so werden Charakterbilder gefälscht, so Tagesgrößen künstlich am Leben erhalten.

Nun: Reger hat sich niemals auf „Waschzettelreklame", das heißt auf die Versendung vorgedruckter Ruhmnotizen an die Presse, verstanden, hat es nicht fertig gebracht, mit einem Hohlkopf ein freundliches Wort zu wechseln, nur weil man ihm zuraunte, jener sei „von der Presse". Und da auch bei der Presse keine Krähe der andern ein Auge aushackt, so schadeten Regers Angriffe auf einzelne üble Vertreter des musikalischen Reporterstandes nur selten jenen, meistens aber ihm selber. Und das liebe Publikum ließ sich weiterhin seine „Meinung" machen, und so konnte es im Osten Deutschlands noch geschehen, daß der Leiter des Abends zur List greifen mußte, um die Hörer daran zu hindern, vor einem Regerschen Orchesterwerke den Saal fluchtartig zu verlassen: er setzte aufs Programm hinter Reger als Schlußnummer eine Mozartouvertüre, um nachher, als das Regerstück den nichtsahnenden Anwesenden „versetzt" war, diesen zu erklären, die Ouvertüre

müsse leider ausfallen. Reger selbst griff, frei nach Bülow, in einzelnen wenigen Fällen zur Selbsthilfe; so rief er in einer Stadt Bayerns den Leuten, die am Schlusse seiner Beethovenvariationen in der Meinung, man sei am Ende, applaudieren wollten, zu: „Naa, s' is noch net gar!" und spielte weiter. Von vorbereitenden Analysen seiner Werke war er kein Freund; dankbar nahm er dagegen den Vorschlag Wolfrums und des Großherzogs von Hessen an, seinen 100. Psalm zweimal nacheinander aufführen zu lassen, um so den Eindruck zu klären, das Verständnis zu fördern. „Wenn nur zwei oder drei im Publikum sitzen, die mich verstehen, ist mir's schon genug, und ich spiel' gern für sie", sagte er. Freilich war er sehr empfindlich gegen taktlos lautes Wesen während des Konzerts und verfolgte Zuspätkommende mit glühenden Augen bis an ihren Platz; rief auch einer dauernd heraus- und hereinspazierenden Dame laut zu, hier sei kein Platz für Karlsbader Kuren. Er war auch keiner von denen, die ängstlich ihre Hervorrufe zählten und sie vielleicht gar mit denen anderer Künstler verglichen. Seine Auffassung vom Publikum entsprach vielmehr eher der in Wedekinds Prolog zum „Erdgeist" dargestellten. Wohl fühlte er sich, auch das wurde bereits im Eingange dieser Studie angedeutet, am ehesten vor Akademikern, in kleinen Universitätsstädten, Heidelberg, Jena, ebenso wie einst Bruckner seine „lieben Gaudeamuser" am liebsten um sich hatte. Spießbürger in jeder Form, am schlimmsten als saalfüllende Masse, waren ihm ein Greuel; nur ungern ging er mit eigenen Werken

nach Ostelbien, wo ihm aber auch von jedem Konzertunternehmer bedeutet wurde, er möge im Programm doch ja nicht über Brahms hinausgehen. Holland und Rußland stellten seine ersten und getreuesten Anhänger; es gab Holländer, die dem konzertierenden Meister von Stadt zu Stadt nachreisten. Viele Freude machten ihm Anerkennungen aus kleinsten Kreisen: so fragte ihn in Rußland ein Oberkellner, ob er der Reger sei, dessen Klaviersonatinen er mit soviel Vergnügen spiele; eine aus Schweden unter der Adresse: „Max Reger in Deutschland" abgesandte Karte erreichte ihn richtig in seinem Meininger Domizil.

Greulich waren dem Zurückhaltenden und Menschenscheuen dagegen anstarrende Neugierige, da diese eben doch nur den „berühmten Mann" beachteten, den sie zehn Jahre vorher mit aller Seelenruhe hätten verhungern lassen, wenn er sich nicht selber weitergeholfen haben würde. Vor allem in Sommerfrischen mit Großstadtpublikum hatte Reger unter dieser geschmack- und rücksichtslosen Neugier arg zu leiden. Einmal erhob er sich verärgert, stellte sich breit hin und schrie: „Ja, ich bin's." Welche Dimensionen solche „Huldigungen" aus der Menge annehmen konnten, dafür sei hier ein Beispiel für viele erwähnt: in Tegernsee schickten mehrere „Herren" den Oberkellner ihres Hotels zu Reger, der abends am Schreibtisch saß, und ließen ihn bitten, er möchte beim Forellenessen ihr Gast sein. Autographenjäger machten ihm das Dasein sauer; so brachte es ein Postsekretär in Frankfurt fertig, ihm eine Postkarte zu schicken und ihm dabei nahezulegen, er möchte, da der Ab-

sender der Karte leider verhindert sei, in das von Reger gegebene Konzert zu kommen, auf der beigebogenen Karte seine Unterschrift zuschicken. Ein ehemals „regierender" Thüringer Kleinfürst stellte ihn auf einem Hoffest mit den schönen Worten: „Ach, Sie also haben den 100. Psalm geschrieben?" Er hätte als Meininger Hofkapellmeister gar zu gern seine Mitbürger in der Faschingszeit verulkt und sich in einer Verkleidung als italienischer Maestro vor das Orchester gestellt. Der alte Herzog verstand den Spaß, riet aber ab mit den Worten: „Die Spießbürger haben für so was doch keinen Sinn."

Achter Abschnitt

Reger und die geistigen Strömungen seiner Zeit: Kunst, Philosophie, Religion und Politik

Der „teilnahmslose Reger" war eine Zeitlang so sehr zum starren Typ in den Köpfen der Urteilslosen geworden, daß man allgemein ungläubigen Gesichtern begegnete, wenn man dagegen ankämpfte, wenn man darauf hinwies, wie Regers scheinbare Uninteressiertheit nur eine Maske, ein Schutzschild gegen Zudringlichkeit sei, seine Teilnahmlosigkeit eine Mauer, die eine allzu empfindliche, sensible Natur gegen die abstumpfenden Eingriffe einer nervös hastenden Zeitgenossenschaft aufgerichtet. In einem der voran-

gehenden Kapitel waren die Namen Dehmel, Klinger erwähnt worden, um zu zeigen, daß Reger als Mensch auch bei solchen viel galt, die die Bedeutung des Musikers nur insgeheim ahnen mochten, denen also in erster Linie Reger als Intelligenz, als im höchsten Sinne des vielmißbrauchten Wortes „gebildeter" Mensch nahestand. Den beiden Künstlernamen brauchen nur die ebenfalls im vorstehenden genannten Namen: Wach, Eucken angeschlossen zu werden, seine vorwiegende Popularität in akademischen Kreisen, um unsere Behauptung, Reger sei kein Nurmusiker gewesen, zu erhärten. Die wachsende Eindringlichkeit der biographischen Methode hat ja neuerdings auch Schubert (O. E. Deutschs Buch sei erwähnt) und Bruckner (Decseys neuerschienene Biographie) vom gleichen Verdachte befreit. Der ehemalige Reichskanzler von Bethmann-Hollweg rühmte das Haus der Meininger Prinzeß in Berchtesgaden, dessen Gästebuch einen Namen vom Klange Regers enthalte, und der französische Botschafter in Berlin, Jules Cambon, war gelegentlich eines Diners entzückt, Reger als Tischnachbar neben sich zu haben.

Das Geheimnis seiner persönlichen Wirkung auf wirklich „Große", sei es auf dem Gelehrtenstuhl oder auf dem Fürstenthron, war eben seine offene, ungeschminkte Art, die mit Bäurischkeit nicht das mindeste gemein hatte. So muß auch Beethoven auf dem Parkett ausgesehen haben: beileibe kein Fürstendiener, eher hier und da allzu massiv, aber immer aufrecht, von freier, ehrlich ausgesprochener Meinung, die keine Rangunterschiede kannte, weil sie

diese richtig einzuschätzen wußte. Denn trotz aller Bescheidenheit war sich auch Reger durchaus seiner Stellung bewußt. Nicht die besondere Art seiner musikalischen Produktion war es, die ihm diesen Stolz verlieh, sondern allein das Bewußtsein der geleisteten Arbeit: „Kunst kommt von Können", und er sprach es öfters unumwunden aus, daß er als „Fugenseppel" nicht mehr aus der modernen Musikentwicklung wegzudenken sei. Er wußte genau, wohin ihn sein Weg führen müsse: zur Einfachheit, also zum geraden Gegenteil dessen, was ihm eine kurzsichtige Kritik und Tagesmeinung als Leitidee andichtete. Mit seinen Mozartvariationen glaubte er dieses Ziel erreicht zu haben und war dessen stolz.

„Gekonnt und schlicht" waren ihm die höchsten Prädikate, die einer Kunst zuerkannt werden durften, und darum mußte ihn auch an der zeitgenössischen Produktion all das abstoßen, was diesen beiden Prädikaten zuwiderlief. Vermißte er an Hugo Wolfs Werken das souveräne Können, so an Straußens Opern die natürliche Einfachheit, an Griegs Miniaturen die große Linie. „Brahms ist doch unserer Zeit darin überlegen, daß alles bei ihm gekonnt ist", war eines seiner Leibworte. Er verkannte die Werte, welche der neufranzösischen Kunst innewohnten, keineswegs, führte sogar Debussys Faun mit seinen Meiningern gern auf, fürchtete jedoch zugleich die zersetzende Wirkung, welche von diesen Werken auf die jungdeutsche Komponistengattung auszugehen drohte. Denn noch immer war ihm das Hauptelement jeder musikalischen Gestaltung die Linie. Die süßliche

Sinnlichkeit eines Saint-Saëns war ihm zuwider, und er scheute sich nicht, das Trompetenseptett des leider in Deutschland kriecherisch gefeierten Chauvinisten dadurch zu brandmarken, daß er in der Hauptprobe während des Spiels laut rief: „Kellner, einen Likör", „Ober, zahlen" etc. Für Mahlers Kunst fehlte ihm das Organ, während er doch dessen Vorbild Bruckner glühend verehrte, zuletzt fast zugunsten seines einstigen Abgotts Brahms!

Diese Betonung des Könnens ließ ihn auch gerecht sein gegen Komponisten, die als „erledigt" zu betrachten beinahe zum musikalischen Anstand zu gehören schien. So verfocht er mit Eifer Wagners Bedeutung für das rein Musikalische, verteidigte Mendelssohn gegen diejenigen, welche ihn zum öden Epigonen und Klassizisten machen wollten, und zankte einen seiner Schüler in Leipzig gehörig aus, der sich über ein Lied Humperdincks lustig machen wollte. Rührseligkeit war ihm dagegen fremd, und demselben Schumann, dessen Fugen er als das Beste, was nach Bach auf diesem Gebiete geschrieben, rühmte, sagte er nach, seine zweiklavierigen Variationen machten fast den Eindruck der braven Jungfrau, die mit Gerocks „Palmblättern" in der Hand dahinsäusele.

In der Literatur war sein Geschmack, wo es sich nicht um Liedertextdichter handelte, naturgemäß weniger ausgesprochen: er suchte phantasieanregende Reiselektüre (denn nur auf Reisen nahm er sich die Zeit zum Lesen) und fand sie vor allem in Jules Vernes überweltlichen Romanen, ebenso wie Schuberts letzter Wunsch dem Besitz von Coopers „Lederstrumpf"

galt. Einer Dame, die Otto Ernst als Kitschier abtun wollte, las Reger gründlich die Leviten. Daneben kannte er freilich die Klassiker gründlichst, kannte Ibsen und Hauptmann, Thoma, Hamsun.

Noch weniger ausgeprägt war sein Sinn für das Malerische. Er liebte wohl Böcklin- und Klingerbilder, begeisterte sich an Correggios „Heiliger Nacht", kannte die Schackgalerie genau, ließ sich aber durch das Vorhandensein weniger wertvoller Sachen, vor allem auf dem Gebiete des Kunsthandwerks, in seinem seelischen Gleichgewicht kaum stören.

Sehr starken Eindruck machten auf ihn immer wieder Shakespeares und Schillers Dramen. Wie wenig er für Ästhetenliteratur zu haben war, wurde bereits ausgeführt.

Rein philosophische Bücher hat er wohl kaum je studiert, aber der Umgang mit dem Jenenser Professor Eucken beweist, wie er auch hier immer lernend sich bemühte. Seiner Weltanschauung lag wohl am nächsten Schopenhauers Menschen- und Weltflucht, wenn ihn auch seine urwüchsige Vitalität vor Wehleidigkeit und uferlosem, unfruchtbarem Pessimismus bewahrte. Ein stiller Fleck, weit vom Getriebe des Tages entfernt, war sein höchster Wunsch; sein „Einsiedler" sprach die Herzenssprache Regers.

Der Katholik Reger, Sohn einer bigotten Mutter, Vetter eines Jesuiten, hatte den Überzeugungsmut, eine Protestantin zu heiraten und sich dadurch in schärfsten Gegensatz zur eignen Familie zu stellen. Als Musiker wie als Mensch hatte er ebensoviel Aufnahmefähigkeit für die Lehren der katholischen wie der

protestantischen Kirche, an welch letzterer ihn vor allem die seinem Musikerherzen wohltuende Choralmusik fesselte, die ihm die Inspiration zu seinen machtvollsten Schöpfungen geben sollte. War er im Laufe der Zeit dem Zeremoniellen seiner Glaubenskonfession gegenüber gleichgültig geworden, so wuchs doch mit zunehmenden Jahren sein Sinn für deren Mystik, der er in zahllosen Werken für die Orgel- und Chormusik Ausdruck verliehen; und in seinen letzten Jahren wies er immer mehr darauf hin, wie nur ein wahrhaft frommer Mensch echte Musik schreiben könne. Das Beispiel Mozarts führte er in solchem Zusammenhange mit Vorliebe an.

Reger, der nie seinen bayerischen Dialekt verlor, niemals seine deutsche Art verleugnete und glänzende Angebote, als Dirigent nach Rom zu kommen, ablehnte, weil ihm die „Schlawiner da drunten" in der Seele zuwider waren, hatte auch in politischen Dingen seine Grundsätze. Nichts weniger als ein Chauvinist, im Gegenteil ein abgesagter Feind des preußischen Militarismus, unter dem er während der Einjährigenzeit in Wiesbaden weidlich geseufzt, und der ihm ein Renkontre mit einem schneidigen, auf strammeren Gruß dringenden jungen Leutnant eingetragen hatte, liebte er doch sein Vaterland mit altväterischer Treue. Der Vierzigjährige stellte sich bei Kriegsausbruch als Schreiber zur Verfügung, weil seine Kurzsichtigkeit den Dienst bei der Waffe ausschloß. Mehrere seiner damals entstandenen Werke sind „dem deutschen Heere", „den deutschen Helden", „den Gefallenen des Weltkriegs" zugedacht.

Seine innerpolitischen Anschauungen lassen sich am ehesten als demokratischer Liberalismus kennzeichnen, wennschon ihn das patriarchalische Verhältnis des Meininger Herzogs zu seinen Landeskindern sehr gefangen nahm. Überhaupt unterschätzte er keineswegs die Verdienste der monarchischen Regierungsform um die künstlerische Kultur. Verhaßt war ihm wie jedem echten Bayern der preußische Drill, die preußische Großmäuligkeit und Schnoddrigkeit. Die „Saupreißen" spielten eine komische Hauptrolle in seinen Witzen, und wie er es vorlauten Fürstlichkeiten heimzuzahlen verstand, davon war schon mehrfach im vorhergehenden die Rede. Er liebte den einfachen Soldaten und quartierte Manövergäste aufs glänzendste bei sich ein. Aber den hochmütigen Offizier haßte er von Grund seiner Seele. Er kannte das Volk und wußte mit ihm zu leben, mit ihm zu sprechen. Wie sehr er sich mit seinen Orchestermusikern solidarisch fühlte, wurde ebenfalls schon im Rahmen dieser Studie erwähnt. Titel und Orden existierten für ihn nicht, und wer auf sie stolz war, durfte seines Spottes sicher sein. Die Hofluft vermochte ihm nichts anzuhaben; er war und blieb „der Reger" und wollte nie mehr sein. Zeremonien waren ihm ein Greuel, und wenn er den Hofschranzen eins anhaben konnte, tat er's gewiß. Überhaupt war er ein eingeschworener Feind jedes Kastendünkels: der Herr Hofrat wie die Frau Wirkliche Geheimrätin waren die Zielscheibe seiner anzüglichen Witze, wenn unter dem Titel nicht auch ein ganzer Mensch steckte. Freilich: für bolschewistische Gleich-

macherei wäre er ebensowenig zu haben gewesen; bei ihm entschied einzig und allein die Leistung, und nur wer eine solche aufzuweisen hatte, mochte sie auf einem Gebiete liegen, auf welchem sie wollte, galt ihm etwas. Darum waren ihm auch „Bekleidungsvorschriften" höchst unsympathisch. „Für einen Schweinsbraten genügt ja auch der Gehrock", sagte er, als man ihm in Leipzig (ebenso wie seinem Freunde Klinger) Vorhaltungen wegen nichtoffiziellen Gehabens machen wollte.

Schlicht, ehrlich, treu, das waren seine Leitworte, und darum war er deutsch im besten Sinne, auch wenn er in keiner Weise dieses Deutschtum parteipolitisch auszuschlachten geneigt war.

Neunter Abschnitt

Regers Schaffen für die Orgel

Darin einigen sich auch die sonst widersprechendsten Urteile über Regers Bedeutung als Komponist: seine Leistungen auf dem Gebiete der Orgelkomposition werden von Freund und Feind als das Wertvollste angesprochen, was für dieses Instrument seit Bachs Zeit geschrieben wurde. Es kann und soll hier wie in den folgenden Abschnitten keine chronologisch oder sonstwie angelegte Reihenfolge seiner Werke gegeben werden. Hier kommt es allein darauf an, dasjenige an Regers Schaffen auf den ein-

zelnen Gebieten hervorzuheben, was für ihn und für die Gestaltung seiner Schöpfungen wesentlich war.

Aus diesem Gesichtspunkt heraus ist vielleicht keine Sonderart seiner Werke von höherem Interesse als gerade die Orgelmusik, die seinem eigensten Wesen mehr entgegenkam als irgend eine andere. Auch rein zeitlich mußte die Orgelkunst in Regers Leben und Schaffen eine besondere Rolle spielen, denn der Seminarlehrerssohn empfing selbstverständlich seine allerersten musikalischen Eindrücke von ihr, und seine mit zunehmenden Jahren wachsende religiöse Grundstimmung ließ ihn immer wieder zur Komposition für die Königin der Instrumente zurückkehren: auf seiner letzten Reise trug er die Korrekturbögen zu Choralvorspielen bei sich.

Was Reger an diesem Instrument fesseln mußte, das war nicht allein die Fülle der klanglichen Möglichkeiten, das war vor allem die rein dynamische Wucht, die ihm innewohnt und die seinem von überströmender Kraft erfüllten Schöpfergeiste mehr entgegenkam als irgendein anderes Ausdrucksmittel. Die Infernofantasie, die Bach-Variationen und -Fuge sind deutliche Zeichen seiner ins Große drängenden Tonsprache der Jugendzeit. Und gerade das, was ihm die zeitgenössische Kritik so gern als Makel ankreidete: seine unbändige Freude an der blitzschnellen Modulation war ja das Hauptmoment der ersten Periode seines Schaffens, und welches Instrument käme dieser aus dem polyphonen Stil erwachsenen Eigenheit mehr entgegen als eben die Orgel? Und welches andere Instrument vermochte so wie sie dem

Regerschen Streben nach allerfeinster dynamischer Abtönung zu entsprechen? Reger, der gern den Goetheschen Ausspruch zitierte, „Anmut sei gebändigte Kraft", und der neben dem donnernden Fortissimo das ätherische Pianissimo kultivierte wie kein anderer Pianist seiner Zeit, legte auch bei der Orgel und ihrer Registrierung den Nachdruck nicht auf die Ausklügelung farblicher Reize, die mehr dem Orchesterstil eignen, sondern auf die Abtönung den Stärkegraden nach, und war von pedantischer Genauigkeit bei seinen Manuskriptangaben. Er, der nicht eben virtuose Orgelspieler, arbeitete sich für eine Reihe Bachscher und Brahmsscher Orgelstücke, welche er gelegentlich eines Karfreitagskonzertes in Eisenach zu spielen hatte, ein ins einzelnste gehendes Registrierungsschema aus und hielt sich wortwörtlich daran, wobei der Gegensatz der 2-, 4-, 8- und 32-Füßer die Hauptrolle innehatte.

Welches andere Instrument war so wie die Orgel imstande, dem musikalischen Spieltrieb des Meisters zu genügen? Man mußte ihn bei der Komposition eines solchen Werkes für die Orgel sehen, wie er mit kindlicher Freude und naivem Stolz die Erfindung immer neuer Figurenketten ankündigte, sei es nun im Rahmen von Variationen, in Passacaglien oder wo es sonst sein mochte. Und ihn, der, wenn irgendeiner Thodes Definition glaubhaft machen half: deutsch sei die Freude am Detail, mußte gerade das an der Orgelmusik locken, daß sie wie kaum ein anderes Gebiet zur thematischen Kleinarbeit, zur variatio im weitesten Sinne einlädt. Und der dem Orgelstil inne-

wohnende Charakter des sprunghaften Wechsels von Stark und Zart kam Regers an Beethoven gemahnender Vorliebe für Gegensätze mehr als entgegen. Dazu mußte ihn, der allen zeitgenössischen Merkerurteilen zum Trotz neben barocker Figurationslust auch die Kantabilität, die große melodische Linie erstrebte und sie seinen Schülern sogar in Cramerschen Etüden voll Bewunderung aufzeigte, der gesangsmäßige Charakter des Orgeltons reizen und zum Schaffen anregen, ebenso wie er immer wieder das Orgel- und Harmoniumspiel als die beste Schule des Legatospielens empfahl.

So konnte sich Regers ganze Eigenart auf keinem Gebiete so voll und ungehemmt entfalten als eben auf demjenigen der Orgelmusik, und nur so ist es zu erklären, daß er, der überall, in Kammer- wie Konzertmusik, große Einzeltaten verrichtete, jedoch Vollkommenes erst für die Zukunft versprach, hier Allererstes zu leisten vermochte und ohne Überschwenglichkeit einem Bach an die Seite gestellt werden konnte. Regers Fantasien, Passacaglien und Choralvorspiele werden noch zu einer Zeit leben, da man von dem Zeitalter des Neudeutschtums kaum noch ein paar Orchesterwerke nennen wird, die dem Namen nach mehr, der Sache nach weniger „Tondichtungen" sind als die Regerschen Orgelwerke.

Wie sehr Reger mit diesem orgelmäßigen Stil verwachsen blieb, beweist ein Blick in seine Klavier-, seine Orchesterstücke. Oder mutet die von ihm so beliebte Art der Gegenüberstellung sordinierter und unsordinierter Geigen nicht an wie ein steter Manual-

wechsel, die außerordentlich starke Hervorhebung seiner Baßlinie (auf deren einzigartige Bedeutsamkeit er mit Recht stolz sein durfte) wie 32füßige Pedalstimmen, die Art, wie er Partituren nach dem Stärkegrade der einzelnen Instrumentengruppen anordnete, wie ein Zurückgehen auf Registertechnik, seine Vorliebe für Terzen- und Sextendoppelgriffe wie Anlehnung an Stimmkoppelungen? Und ist seine Freude an Umspielungen bei Reprisen, an rezitativischen Übergängen, an weitausholenden, den Orgelschweller voraussetzenden crescendi nicht auch Beweis seiner eigensten Berufung zum Kirchenmusiker? Und der fast schwermütig zu nennende tiefe Ernst seiner Musik, seine Vorliebe für den cantus firmus, den Choral, den er vor allem den Protestanten neidete, die Freude am Formenspiel mit „gegebnen Größen", wie sie eben Choral- und Variationsthema sind und wie sie dem Meister von der Mitwelt so arg verdacht und als testimonium paupertatis angemerkt wurden, sie alle deuten darauf hin, daß Reger an der Orgel seine unsterblichsten Werke schreiben sollte, der Orgel, an der allein er sich zu längerem in sich gekehrten Phantasieren hier und da herbeiließ.

Zehnter Abschnitt

Regers Schaffen für das Klavier

Ebenso wie Brahms sah sich Reger als Komponist frühzeitig in die Notwendigkeit versetzt, seine kla-

vieristischen Anlagen im Dienste der eignen Propaganda auszubeuten. Unter der Aufsicht Lindners hatte er sich sehr bald eine solide Fingerfertigkeit erworben, die freilich — ganz wie bei Brahms — eigentlich virtuoses Niveau nie erreichte und die mit zunehmender schöpferischer Tätigkeit und Behinderung durch verwaltungstechnische Berufe mehr und mehr stehen bleiben und den Meister zu einer Selbstbeschränkung des Repertoires zwingen mußte. Denn zu „Üben" im eigentlichen Sinne blieb keine Zeit und Lust angesichts eines von Konzerttournées und Unterricht erfüllten Winters, eines von produzierendem Schaffen, von Vorbereitungsarbeit für die im Herbst mit dem Meininger Orchester durchzunehmenden Partituren, von Korrekturenlesen und einer Riesenkorrespondenz mit Verlegern, Konzertagenten und Künstlern angefüllten Sommers. So war und blieb sein Repertoire eine Auslese von Stücken des Wohltemperierten, einem und dem anderen der Brandenburgschen Konzerte, der Begleitmusik zu einer Anzahl Beethovenscher, Schubertscher und Brahmsscher Kammermusikwerke und einer Reihe eigner und fremder Lieder. Von eignen Klavierwerken bewältigte der Meister nur die zweiklavierigen Sachen und die kleineren zweihändigen und vierhändigen, während ihm solche wie die Variationen über ein Thema von Bach bereits außer dem Bereich der pianistischen Darstellbarkeit lagen. Aber ihm, der keinen Ehrgeiz als Solist in sich trug, der als Begleiter nicht der eignen Person, sondern allein der eignen Sache dienen wollte, genügte diese enge Auswahl vollkommen, erfüllte sie

ihren Zweck doch ganz und gar dadurch, ihn aus der Berührung mit der Praxis niemals herauskommen und immer die Grenzen des Möglichen einhalten zu lassen.

Man wird dagegen einwenden, daß Reger von der Mehrzahl der zeitgenössischen Klavierspieler gemieden und von dem dilettierenden Publikum schon gar als „unspielbar" abgelehnt wird und daß gerade das, was im vorigen Abschnitt als orgelmäßig gekennzeichnet wurde, seinen Klaviersatz so unsagbar schwer gestalte: die Freude am ornamentalen Melisma, vor allem bei der Reprise, dann die Vorliebe für Terzen- und Sextenkoppelungen. Max Hehemann, der erste, der bisher eine Darstellung des Regerschen Lebenswerks versucht und mit viel Gelingen durchgeführt hat, braucht sogar den Vergleich: Regers Klavierwerke seien gewissermaßen Partituren, die man nicht notengetreu, sondern mehr in der Art eines Klavierauszuges wiederzugeben habe. Man könnte dazu sogar noch die Tatsache hinzufügen, daß auch Reger selbst als Interpret eigner Stücke besonders schwierige Partien „umzuimprovisieren" pflegte, wobei er dann wohl den erstaunt aufmerkenden Notenblattler gutmütig verlegen belehrte: „Schaugn's, dös kommt halt aufs gleiche hinaus." Freilich auch ein Beethoven „schmiß" einst ein eignes Klavierkonzert, und ein Brahms bekannte bei einer Gewandhausaufführung, er habe gespielt wie ein S..... Aber quod licet Iovi, non licet bovi, und die Herren Pianisten, die eine Rhapsodie herunterrasseln, könnten getrost ihre Zeit auch einer Regerschen Klavierpartitur opfern,

ohne an ihrem Leibe oder ihrer Seele Schaden zu nehmen.

„Freilich," wird man einwenden, „die Lisztsche Schreibweise entspricht den Möglichkeiten der menschlichen Hand und denen der Klaviatur, während Reger, wie schon einmal zugegeben, von der Orgel herkam und Koppelungen und Verdoppelungen am Schreibtisch entwarf, die am Klavier unausführbar bleiben."

Man muß tatsächlich in Regers Klavierstil streng scheiden zwischen all denjenigen Partien, welche am Klavier, und denjenigen, welche am Schreibtisch entstanden zu denken sind. Es war schon im vorhergehenden die Rede von Regers Freude am Spieltechnischen, und nichts gibt davon ein treffenderes Bild als seine auch von ärgsten Gegnern anerkannte stupende Variationstechnik, und daß er sehr wohl dieses Spieltechnische mit Instrumentaltechnischem zu vereinigen vermochte, beweist ein noch unveröffentlichtes Manuskript: eine, der verstorbenen Carenno gewidmete Paraphrase auf die — „Donauwellen". Das zweite Moment, das als hinderndes zu dem spieltechnischen getreten: die Schreibtischmusik, wie man wohl kurz, aber sehr hart sagt, bedarf einer näheren Erörterung.

Ein bekannter Dirigent sagte einmal sehr treffend: „Eine Partitur, in der nicht mehr und nicht weniger steht, als klingen und gehört werden muß, ist musikalisch sicher nie viel wert." Ganz das gleiche scheint uns von Klavierpartituren zu gelten, wenn man kompliziertere Werke für dieses Instrument so nennen darf. Man vergesse nie, daß noch immer die Technik,

welche der Schaffende von seinen Interpreten verlangte, in der Mehrzahl der Fälle erst schrittweise gewonnen werden mußte. Man vergesse endlich auch das nicht, daß kein Schaffender ausschließlich für Virtuosen schreibt, denn die Hauptmasse seiner Konsumenten, der Käufer seiner Werke werden Dilettanten sein, und daß ihm an einer sinnvollen, dabei technisch nicht einwandfreien Ausführung unendlich mehr gelegen ist als an oberflächlichem Allesherunterspielen. So gesehen verliert auch das Problem der Unspielbarkeit Regerscher Klavierwerke seine Bedeutung, und daß schon heute eine ganz stattliche Anzahl von Instrumentalisten vorhanden ist, welche dieses Problem von der rein technischen Seite längst gelöst haben, das sei hier nur flüchtig erwähnt.

Zweifellos hat auch Reger, wie alle seine Vorgänger, den Konflikt zwischen Spieltrieb und der Lust am „Hineingeheimnissen" sehr wohl erkannt und ihn mehr und mehr auszugleichen versucht. Seine „Telemannvariationen", seine „Tagebuchblätter", die Sonatinen für zwei Hände sind die Frucht solchen Strebens, wenn ihnen auch mancher solche Werke vorziehen wird, die kraft ihres monumentalen Wollens doch das Recht haben, im Ausdruck Mittel zu beanspruchen, die über die Alltäglichkeit und die Kräfte des Durchschnittspianisten hinausgehen, und bei denen ein solches Ausgeglichensein nicht wohl als ausschlaggebend für ihren Wert erwartet werden darf: so die gigantischen Bach-, die ebenso großzügigen Beethovenvariationen (für zwei Klaviere), die Passacaglia, die der Meister selbst am höchsten stellte.

Seltsamerweise vermochte Regers Klavierkonzert sich nur wenig Freunde zu werben; nach ihres eignen Schöpfers Meinung mag da der Orchestersatz ebenso störend mitgewirkt haben wie bei seinem, ebenso in großen Maßen angelegten Violinkonzert. Seinen Plan, ein Konzert mit durchsichtigerer Begleitung zu schreiben, konnte Reger nicht mehr ausführen.

Auffallend muß es bleiben, daß gerade an Regers Klaviersachen berufsmäßige Klavieristen so häufig achtlos vorübergehen oder aber keinen Mut finden, die ihnen innewohnenden, angeblich ungeheuerlichen Schwierigkeiten zu überwinden, während andrerseits Pianisten, die niemals Anspruch auf den Virtuosentitel erheben würden, kleine Organisten und gebildete Dilettanten mit Eifer, Freude und — was das Wichtigste — mit gutem Gelingen dieselben Stücke vorzutragen vermögen. Das kann seinen Grund allein darin haben, daß jenen „Musikanten" die Belastung des rein Spielmäßigen mit Geistigem, „Schreibtischmäßigen", wie es der Uneinsichtige nennt, allzu stark erschien, während der allem Virtuosenkram abholde, kulturell durchgebildete Musiker und ernste Musikliebhaber sofort jene Durchgeistigung des Spielmäßigen als den Vorzug der Regerschen Muse erkannte. Nur eine solche Durchdringung mit Geistigem kann einen Schaffenden dazu bringen, auch der Technik seiner Zeit neue Wege zu weisen. Beethoven schuf seine wertvollsten Klavierwerke zu einer Zeit, als er sich nicht mehr mit den Virtuosen seiner Epoche messen durfte Brahms, dem mit Reger verglichen zu sehr die Sinnlichkeit mangelte, wie sie

dem Süddeutschen nun einmal in die Wiege mitgegeben wird, kam aus dem Klavierstil seiner Jugendjahre nicht hinaus; ihm konnte seine gepflegtere, wenn auch wohl kaum intensivere, geistige Kultur das nicht ersetzen, was ihm von Haus aus versagt war. Reger dagegen wäre dazu berufen gewesen, der klavieristischen Technik unsrer Zeit neue Wege zu weisen, so wie er ihr bereits in seinen großen, obengenannten Variationswerken neue und dankbare Aufgaben gestellt hatte. Die Anlage seiner Scherzi mit ihren spukhaft vorüberhuschenden Motivteilen, diejenige seiner Larghi mit ihrer blühenden Mittelstimmenfreudigkeit, die erhöhte Bedeutung, welche er dem Gegensatz von staccato und legato beimaß, er, der Bachspieler par excellence, all das war neue Saat auf dem seit Liszts und Brahms' Hinscheiden verdorrten Boden der Klaviermusik. Regers Klavierstil ringt mit dem Debussys und Schönbergs um die Zukunft. Wem wird sie werden?

Elfter Abschnitt

Regers Schaffen für die Kammermusik

Mehrfach war Gelegenheit geboten, auf die Doppelnatur Regers hinzuweisen, die sich in einer eigenwilligen Bevorzugung stärkster Kraftentladung wie intimster Gefühlsäußerung zeigte, und die ihn auf der

einen Seite zum Meister des al fresco, auf der andern zum Schöpfer der modernen Miniatur werden ließ. Dieser Hang zum Sichversenken, verbunden mit einer von Natur ihm verliehenen Sonderbegabung für die reine Linienmusik, mußte ihn als für die reinste absolute Musikschöpfung, die Kammermusik überhaupt, prädestiniert erscheinen lassen. Und so erwuchs in Reger dem eben dahingeschiedenen deutschen Großmeister der Kammermusik, Brahms, ein Nachfahre, der, stärker in der formalen Begabung und reicher in der Ausdruckssinnlichkeit, der Abwechslungsfähigkeit der Stimmungen, dabei kundiger der rein technischen Erfordernisse aller in der Kammermusik gebräuchlichen Instrumente, eine Stellung einnehmen sollte, der gegenüber die jedes anderen Mitstrebenden verblassen mußte, wenn sie nicht durch die Stärke der Individualität, wie bei Pfitzner, ihr Recht an der Sonne behauptete.

Regers opus 1 war eine Violin-Klavier-Sonate und eins seiner letzten Werke ein Klarinettenquintett. Sein Schaffenskreis schien also umschlossen vom Begriff der Kammermusik. Er beherrschte durchaus die Technik der Violine, der Bratsche, des Cellos und vermochte jederzeit Phrasierung und Fingersätze nach eignem Ermessen anzugeben. Im Cellospiel war der Kölner Professor Grützmacher sein Lehrer gewesen. Die Klarinette, der er die Beteiligung an mehreren seiner kammermusikalischen Werke zugedacht, schätzte er gleich Brahms als das seelenvollste aller Holzblasinstrumente, wenn er gleich der Flöte in seiner allerliebsten Serenade op. 77 a eine

würdige Rolle neben den Streichsolisten anzuweisen wußte. Die Hauptsache war für ihn freilich der reine Satz, wie er der Kammermusik ziemt, und er hob hervor, wie Brahms trotz seiner mangelnden Kenntnis der einzelnen Instrumente imstande war, gut klingende Kammermusik zu schreiben, einzig und allein darum, weil er den vierstimmigen Satz so meisterhaft beherrschte.

So hat Reger die Kammermusik mit einer überwältigenden Fülle von Werken bereichert: er war der erste, der nach Bach wieder die Kunst des Violinsolospiels zu fördern begann; Präludien, Fugen, Passacaglien flossen ihm nur so aus der Feder, und nirgend war der Geist des Thomaskantors wieder so lebendig wie in diesen Stücken. Duos für konzertierende Geigen schließen sich an; in Quartetten, Trios, im Sextett spricht moderner Geist sich aus: gibt es in der ganzen neueren Literatur ein fideles Fugenthema gleich dem des Finales aus dem Es-Dur-Quartett op. 109? Hier und da wurden besonders gut gelungene, vor allem volkstümliche Themen und Sätze frei nach Beethovenschem Vorbild in die Klaviermusik übernommen, wie der Bauerntanz im ersten Heft der „Tagebuch"-Stücke. Das Cello wurde gern bedacht: mit Sonate wie Solosuite; denn nicht umsonst war der Leipziger Professor Klengel Regers Duzfreund. Gerade in Brahmsens Cellosonaten empfand Reger die Mängel von dessen Unkenntnis dieses Instrumentes und glaubte, sie in seinen eignen Arbeiten vermeiden zu können. So durfte er zwar Schwieriges verlangen wie in dem knifflichen Beginn

seiner A-Moll-Sonate, ohne doch Katastrophenpolitik zu treiben. Wuchtiger fielen die Stücke mit Heranziehung des Klavieres aus: der Geist Brahmsens wird im Gespensterscherzo des Klaviertrios op. 102 beschworen, das letzte Klarinettenquintett ist reinste Lyrik. Wie töricht mutet der so gern gegen Reger vorgebrachte Einwand an, „eins seiner Werke gleiche dem andern wie ein Ei", wenn man nur Regers Violin-Klavier-Sonaten mustert: welcher grimmige Trotz („des Helden Widersacher") in der C-Dur-Sonate, welch leidenschaftliches Stürmen und Drängen in der Fis-Moll-, welch weiche Resignation in der E-Moll-Sonate! Und welche Welt liegt zwischen dem jugendlich feurigen, aller tonalen Schwierigkeiten spottenden D-Moll-Quartett und dem heiteren in Es-Dur, dem schmerzlich versonnenen in Fis-Moll! Von den kammermusikalischen Miniaturen Regers war bereits die Rede; sind nicht seine beiden kleinen Sonaten für Violine und Klavier, seine Suite im alten Stil, seine Kleine Suite schon heute Gemeingut aller Musiker (nicht: Musikanten) geworden? Es mag sein, daß es weder für den Hörer noch den Spieler leicht sei, dem Übergreifen der melodischen Linie vom Solo- zum Begleitinstrument und umgekehrt zu folgen, die Linie des Solos immer — für sich betrachtet — zielsicher und schön zu finden. Auch Reger kannte diese Eigenheit seines Stils und verlangte darum vom Begleiter wie vom Solisten unbedingte Beherrschung des Gesamtnotenbildes: wie soll der Geiger seinen Part richtig zu spielen imstande sein, wenn er das harmonische Fundament nicht kennt, auf welchem sich

seine Solostimme bewegen soll, und wenn er dessen Veränderungen nicht zu folgen vermag! Dieser Forderung des Meisters konnten freilich nur die wenigsten seiner zeitgenössischen reproduzierenden Kunstkollegen folgen, und so besteht die alte Mär nach wie vor, daß Regers Kammermusikwerke, voran seine Violin-Klavier-Sonaten, ein tolles Gemengsel bruchstückweise auf- und untertauchender Melodie- und Motivteile seien. Es scheint auch hier so, daß die Zeit, die sich schon so schrecklich vorgeschritten, kraft des Expressionismus so über alle noch eben geltenden Größen erhaben vorkommt, doch eigentlich noch recht viel zu lernen habe, um erst einmal das zu besitzen, was sie seit Jahren schon ererbt hat. So wird auch für Regers Kammermusik erst noch die Zeit kommen; die Zeit, da es wieder eine Ehre sein wird, etwas gelernt zu haben, und wo auch der „große" Solist sich bequemt, als dienendes Glied inmitten eines kammermusikalischen Gesamtwerks zu stehen, nicht als Herr. Nur so ist echte musikalische Demokratie denkbar, nicht in einem sinn- und planlosen Durcheinander, einem Kampf aller gegen alle, der nur zur Disharmonie, niemals zur Harmonie führen wird.

Zwölfter Abschnitt

Regers Liederschaffen

Das umstrittenste Gebiet der Regerschen Muse zweifellos und doch zugleich für den kunstästhetisch

Betrachtenden das wichtigste, denn im Liede allein muß sich persönliche und musikalische Kultur erweisen, muß sich zeigen, wo Technik, wo äußere Beherrschung des Stoffes aufhört und innerliches Ausdrucksbedürfnis und Ausdrucksvermögen beginnt. Wer Schubert immer blos als den musikalischen Naturburschen betrachtet, dem die Melodien nur so zuströmten, wahllos und nur des leisesten äußeren textlichen Anlasses harrend, der wird niemals den Tondichter Schubert begreifen und lieben können. Die Tagebuchblätter, welche Otto Erich Deutsch in seiner vortrefflichen Ausgabe „Dokumente" als Ergänzungsband der Biographie veröffentlicht hat und in denen sich der sonst so verschlossene junge Meister als reifer Lebensphilosoph und als ein ernststrebender, wenn auch nichts weniger als „fertiger" Dichter zeigt, lassen uns mit dem Menschen Schubert auch den Liedkomponisten erst voll erkennen. Brahms, dem rauhen, als unsinnlich auch in seiner musikalischen Diktion verschrienen Norddeutschen, würde kaum einer die Melodienfreudigkeit der Mehrzahl seiner Gesänge zutrauen, wüßte er nicht, mit welcher Inbrunst, mit welchem Aufwand an reifster persönlicher Kultur er sich in die Gefühlswelt seines Textdichters versenkt. So darf auch all denen gegenüber, welche, wie Rudolf Louis, den Menschen Reger bei der Beurteilung des Künstlers ausschalten wollen, nichts Besseres als Gegenbeweis vorgehalten werden als sein Schaffen für die Liedmusik.

Wie einst Schubert, so wurde auch ihm mit besonderer Vorliebe als Zeichen seiner mangelnden

Liedbegabung angemerkt die Wahllosigkeit in der Auslese seiner Texte, der Mangel an Unterscheidungsvermögen zwischen guter und schlechter Literatur. Man vergaß, daß auch ein Bach zu mäßigen Wortgemengseln schönste Musik geschaffen, weil es ihm, wie jedem echten Tonpoeten, nicht auf die literarische Beschaffenheit seines Textes ankam, sondern allein darauf, möglichst ergiebige Stimmungssymbole zu finden, auf denen sich seine musikalische Schöpfung aufbauen konnte. Was man dem Opernkomponisten freiwillig zugestand, sollte dem Liedschaffenden verpönt sein! Wenn Richard Strauß einmal scherzend äußerte, ihm käme es nicht darauf an, auch die Logarithmen mit Musik zu versehen, so wollte er damit vor allem das betonen, daß ein rechter Musikant aus allem Töne hervorzaubern müsse und nicht erst der ästhetischen Anregung von außen bedürfen sollte. Nun, ein solcher Musikant wie kaum einer seiner Zeit war Max Reger, das sollte bereits ein Blick auf sein Gesamtwirken lehren, das von einer nur neben Schubert und Mozart begreiflichen Produktionslust und Schaffensleichtigkeit war. Nicht das kann für seine Beurteilung als Liederkomponist entscheidend werden, festzustellen, wieviel Nieten auf die Gesamtzahl seiner in Musik gesetzten Texte, literarisch gesehen, kommen, sondern allein das, was er dazu an reiner Musik gegeben habe. Reger, der die Werke Nietzsches, Hauptmanns im Kopf hatte, der Ibsen hochverehrte, kann weniger literaturfähige Texte niemals aus mangelnder Belesenheit heraus gewählt haben.

Von Regers Freude am getragenen, gesangvollen

Tönebinden war schon gelegentlich der Behandlung seines Schaffens für die Orgel die Rede. Diese Freude mußte sich vor allem in der Komposition für die menschliche Singstimme auswirken: der Mann, der am Schluß seines Symphonischen Prologs zu einer Tragödie eine immer weiter aufblühende Melodie wie die Verklärungsszene in A-Dur schreiben konnte, der im Klavierkonzert einen langsamen Satz erklingen ließ, dem an ursprünglicher Kantabilität nichts Zeitgenössisches an die Seite gesetzt werden kann, der, wie in der Fis-Dur-Variation seines opus 100, der Hillervariationen, Brucknersche Klang- und Gesangsschwelgerei zu neuem Leben erweckte, demselben Mann sollte es versagt sein, die menschliche Stimme sagen zu lassen, was er fühlte?

Die Bereicherung des begleitenden Klavierparts konnte ihm nicht zum Verbrechen ausgelegt werden, nachdem auch ein Hugo Wolf in bewußter Anlehnung an Schumann hier die Ansprüche ins Virtuose gesteigert hatte. Und die sinfonische Verquickung des Soloparts mit dem der Begleitung, das Überfließen der Linien aus dem einen nach dem anderen war auch an Brahmsens Liedmusik bekannt und war Gemeingut geworden. Was man an Regers Liedern speziell als störend empfand, das war seine Neigung zur Polyphonie, der das ungeschulte Ohr des Hörers nicht gewachsen sein mochte; war doch alles, was auf dem Gebiete der Liedmusik darin bisher vorhanden, mehr Vortäuschung als Wirklichkeit gewesen, wenn man nicht — immer wieder — auf Bachs Zeit zurückgehen wollte. So streikten bereits die Begleiter, so

streikten aber ganz besonders die Sänger und Sängerinnen, die sich von dem Strom der Mittelstimmen allzu leicht aus der Fassung bringen ließen. Denn, was für den Kammermusiker galt, das für den Gesangssolisten geltend zu machen, scheint auch heute noch verfrüht: noch immer singt man „zum", nicht „mit" dem Begleiter, noch immer hält man eine genaue Kenntnis der Gesamtpartitur für eine unerfüllbare, aber auch überflüssige Forderung, eine Anmaßung des Herrn Komponisten; noch immer vergißt man, daß nur eine solche eingehende Kenntnis des Ganzen die sinnvolle Ausführung des Einzelnen, aus dem Ganzen Erwachsenen gewährleisten und die beste Stütze für das Gedächtnis bieten kann.

So wurden die 300 Lieder Regers als Paralipomena mißachtet, als gesangliche Kammermusik gefürchtet und als literarische Verirrungen auf die Seite geschoben, wobei die „Schlichten Weisen" besonders schlecht wegkamen. Man beachtete nicht, daß Reger, im Gegensatz zu anderen Größen seiner Zeit, bewußt für die einzelnen Stimmgattungen schrieb und sich nicht dazu hergab, durch leere Transposition aus Sopranliedern Altgesänge zurechtzuschustern, daß er, der nach eigenem Geständnis zuerst versuchte, Wolf zu übertrumpfen, gar bald erkannte, daß auf diesem Wege, den noch heute die Mehrzahl der „Modernen" wandelt, nichts Neues mehr zu schaffen blieb, und einen eignen Stil der Liedmusik begründete, zunächst im ausdrücklichen Gegensatz zu Richard Strauß, dessen Liedtexte er sogar wieder aufnahm, um eben daran zu zeigen, wie er denselben Text auszuschöpfen vermöchte. Ist das Paralipomenon?

Dreizehnter Abschnitt

Regers Chorwerke

Fast gleiches wie für Regers Liederschaffen gilt für seine Leistungen auf dem Gebiete der Chorliteratur. Denn auch hier mußte sich seine Berufung als Lyriker unverfälschter dartun als in all seinen instrumentalen Werken, in denen nun einmal das Artistische das rein Menschliche zu überschminken vermag. Und wie in seinem Liederschaffen, so hat Reger auch hier als erster den Weg zum deutschen Volkstum, zu den Urquellen der Vokalmusik, sei sie für den einzelnen oder für den Chor gedacht, gesucht: wie er in seinen „Schlichten Weisen" das fortsetzte, was Brahms in seinen Volksliedbearbeitungen begonnen: den engen Anschluß an die Volkskunst in Poesie wie in Musik, so galt die Mehrzahl seiner chorischen Werke dem Ziel, altdeutsche Liedlyrik in modernem Geiste neu aufleben zu lassen. Ungezählt sind die von Reger mit neuem Chorsatze versehenen deutschen Volkslieder, in denen er durch immer neu veränderte Figuration der Stimmen wie variierte Harmonisierung die einzelnen Textstrophen nach ihrem poetischen Gehalt zu unterscheiden bemüht war, ganz ebenso wie einstmals Joh. Seb. Bach ein und denselben Choral in zehnerlei Harmonisation und veränderter Stimmführung tondichterisch belebte. Dieses tondichterische Prinzip vermochte Reger in bewußter Nachfolge des großen Thomaskantors und dessen Choralvorspielen, die dem Modernen als „kirchliche

Tondichtungen" erschienen, zu einer Neuschöpfung auf dem Boden der Kirchenmusik anzuregen: zu der der Choralkantate, welche das Bachsche, rein instrumentale Choralvorspiel durch Hinzunahme des Chores bedeutsam erweiterte. Reger hat seiner Mitwelt vor allem in seiner auf dem Choral „Vom Himmel hoch da komm' ich her" aufgebauten Kantate ein Werk hinterlassen, das allein imstande sein sollte, die Legende von der „Überkompliziertheit und Weltfremdheit" seiner Kunst zu zerstreuen.

Aber auch als Moderner vermag sich der Meister im Chorsatz zu geben: zu seinen allerfrühesten, im Sturm und Drang geborenen Jugendwerken gehörte ein Chorhymnus an die Musik, von dessen unvergeßlicher Weidener Uraufführung unter der Leitung des Komponisten Adalbert Lindner in seinen Erinnerungen interessant zu erzählen weiß. Man sieht: Reger suchte schon frühzeitig praktische Verbindung mit dem Chor; daß er später als Leiter des Leipziger Pauluschors und des Meininger „Singvereins" wirkte, war anderwärts bereits erwähnt worden. Wie wenig unsere Zeit den Lyriker Reger neben dem großen Könner zu würdigen versteht, beweist vielleicht nichts so deutlich als die Geschwindigkeit, mit der beinahe alle seine Chorwerke in den Hintergrund des Interesses geschoben worden sind: man bewundert wohl die kolossale Anlage, die pompöse Klangwirkung seines hundertsten Psalms, dessen einleitender, festgehaltener Sekundakkord das Branden und Tosen der jubelnden Menschenmenge versinnbildlicht, die aus ihrem Schoße immer neue Stimmen gebiert, aber

kaum nimmt sich heute noch ein Dirigent die Mühe, das Werk einzustudieren, ebensowenig als sein nach einem Busseschen Gedicht gearbeiteter „Gesang der Verklärten", seine „Weihe der Nacht" für Männerchor und Altsolo, seine „Nonnen" mehr Beachtung finden, die in der Zeichnung der Ekstase von einer Feinnervigkeit sind, welche selbst gute Regerkenner überraschen mußte (man denke an das wie im Wahnsinnstaumel „falsch" einsetzende Trompetensolo!), sein Requiem nach Hebbel, sein „Römischer Triumphgesang", uraufgeführt gelegentlich des Jenaer Tonkünstlerfests.

Freilich: das gleiche wie gegen Regers Liedsatz wandte man gern auch gegen seinen Chorsatz ein und verurteilte seine angeblich übermäßige Bevorzugung der Enharmonik, der Chromatik, welche der einzelnen Stimme allzu große Schwierigkeiten in den Weg lege und — was weit schlimmer — keine Stimme zur Entfaltung einer „sangbaren" Linie gelangen lasse. Es ist das der gleiche Vorwurf, der jedem „Nurmusiker" gemacht wird, der gegen Schubert von seinen Zeitgenossen ebenso erhoben wurde wie später gegen Wolf und Strauß, und der nur beweist, wie wenig seine Zeit einzusehen vermochte, daß wir uns inmitten eines Ausgleichs zwischen vokaler und instrumentaler Satzweise befinden und daß auch die fortschreitende Lockerung der Tonalität und damit im Zusammenhange die wachsende Bedeutung der Chromatik, der Enharmonik zu den charakteristischsten Kennzeichen unserer Epoche gehört. Nichts ist darum verkehrter als zu glauben, Reger habe, ursprünglich

Instrumentalist gleich Beethoven, für die Vokalliteratur nur gelegentlich, mehr aus der Freude an der Beherrschung des Technischen geschaffen, weniger also mit dem Herzen als mit dem Kunstverstand. Schon die Auswahl seiner Texte sollte da eines Besseren belehren. Und wie schon im Beginne der Regerschen Komponistenlaufbahn ein großes Chorwerk stand, so begleiteten ihn Ideen zu ähnlichen Werken bis ans Lebensende. Der Plan, ein „Vaterunser", ein Tedeum zu schreiben, blieb unausgeführt.

Vierzehnter Abschnitt

Regers Orchesterwerke

Nur wer in Reger den Orgel- und Kammerkomponisten kennt und liebt, vermag auch dem Orchesterkomponisten Reger ganz gerecht zu werden. Denn, abgesehen von längst vergessenen Jugendentwürfen, rein zeitlich gesehen, trat das orchestrale Schaffen am allerspätesten in Regers Leben ein und verleugnete niemals seinen innigen Zusammenhang mit den beiden erwähnten Sondergebieten. Nur so ist es zu erklären, daß der gleiche Mann, der sich als hervorragender Kenner der Streich- wie der Blasinstrumente, sei es im kammermusikalischen Eigenklang, sei es in der stilisierten Nachbildung der Orgelregister, längst erwiesen, mit seinem ersten Orchesterwerke, der „Sin-

fonietta", auf so allgemeinen Widerstand stoßen und sich den Vorwurf gefallen lassen mußte, er komponiere, wie einst Brahms gegen die Violine, so er gegen das Orchester. Der einzige wirkliche „Regerskandal" (im Kapitel: Reger und die Kritik war darüber Näheres gesagt) knüpft sich an jene Münchener Uraufführung. Nannten schon Brahms' Zeitgenossen, darunter kein Geringerer als Hugo Wolf, dessen Orchesterklang „muffig", so wurde gar Regers Instrumentation als das Nonplusultra eines zähen, undurchsichtigen Klangbreis hingestellt, das weder Farbe noch Klang noch Einzelstimme zur Geltung kommen lasse.

Es hat reichlich lange gedauert, bis man über dem anfängerhaft Ungeratenen das Gewollte, stilistisch Prinzipielle des Regerschen Orchestersatzes zu erkennen wußte. Wenn einst Brahms gelegentlich der Meininger Durchspielproben seiner Manuskriptsinfonien auf Abänderungsvorschläge seines Freundes Bülow erwiderte: „Laß gut sein, es ist so gemeint", so durfte auch Reger allen Besserwissern gegenüber daran festhalten: „Es war so gemeint", und ebenso wie Joh. Seb. Bach, auch hierin Regers großes Vorbild, durfte er für sich in Anspruch nehmen, den orchestralen Satz wieder auf seine ursprüngliche, polyphone Grundlage gestellt zu haben, nachdem die Sucht nach klanglicher Bereicherung zu uferlosen Spielereien und einer ebenso uferlosen Ausdehnung des instrumentalen Klangkörpers geführt hatte, die weder dem erreichten Nutzen noch überhaupt dem Wesen der Musik entsprach.

Dabei war Reger beileibe kein Verächter eines schönen, satten Orchesterklanges. Schon einmal wurde der Gegensatz zwischen ihm und dem in klanglicher Beziehung weit genügsameren Brahms hervorgehoben. Nur kam es Reger in erster Linie darauf an, die realen Stimmen, die ja doch von Natur jeder Harmonik und Melodik zugrunde liegen müssen, fest zu umreißen, und er traf sich darin mit seinem Zeitgenossen, dem großen Instrumentator Strauß, der einst erklärte: nur derjenige werde gut instrumentieren können, welcher den reinen vierstimmigen, den Quartettsatz beherrsche. Von dieser quartettmäßigen Grundlage ging Reger bei der Anlage jedes seiner Orchesterwerke aus, und sie allein verschaffte seinen Partituren jenen seltsamen üppigen Klang, der im schärfsten Gegensatz steht zu dem exaltierten Lärm so mancher moderner Elaborate, die unter Harfenglissando, Celestageklimper und endloser Streicherfiguration die Kümmerlichkeit ihrer thematischen Arbeit, der polyphonen Grundlage verdecken möchten. Und doch: Reger war nichts weniger als ein Klangasket. Gibt es sattere Orchesterbilder als das Bacchanale seiner „Böcklinsuite" (die charakteristischerweise aus der Idee, scènes pittoresques fürs Orchester zu schreiben, hervorging)? Ist irgendwo in der zeitgenössischen Musikliteratur der Sondercharakter der Oboe besser eingehalten als in dem schäkernden Seitenthema der „Lustspielouvertüre", der der Klarinette als in der „Ballettsuite", der der Hörner als in ihrem polternden, grotesken Solo der Hillervariationen, der der Trompete als in der schwungvollen

Überleitung zur Fuge im gleichen opus 100, der der Posaunen als in den weihevollen Klängen des „Sinfonischen Prologs"? Wußte einer das Flageolett der Harfe, dieses selbst von Richard Wagner verkannten Instrumentes, so auszubeuten wie Reger im Scherzo der „Romantischen Suite"?

Das eben ist neben der Betonung der polyphonen Grundlage (sein Konzert im alten Stil mit den konzertierenden Sologeigen!) das Typische an Regers Orchestersatz: seine Kenntnis und daraus hervorgehend seine Betonung der solistischen Bedeutung der Einzelinstrumente. So erwuchs durch das Wiederaufnehmen des Orgel- wie des Kammerstils in Regers Orchesterwerken eine neue Welt, nicht die der äußerlichen Effekte, wie Reger ja der „großen" Besetzung im eigentlichen Sinne gar nicht bedurfte und deshalb beispielsweise ohne Zögern aus den vorgeschriebenen sechs Hörnern seines Sinfonischen Prologs vier machte, sondern die des „Mikrokosmos", der Betonung des einzelnen, des Sonderindividuums, wie sie als typisches Kennzeichen alles Deutschtums in der Kunst nach dem Worte Thodes bereits gekennzeichnet worden ist.

Fünfzehnter Abschnitt

Regers Bearbeitungen

Zum dritten Male muß die Parallele Bach-Reger gezogen werden, die sich jedem, auch demjenigen

aufdrängt, der im übrigen ein Feind aller Vergleichungen sein mag. Wir wissen wohl, wie Mozart sich mit Händelschen Werken abgab, die er aufführungsfähig zu gestalten versuchte, wir kennen Schumanns und Mendelssohns Aussetzungen Bachscher bezifferter Bässe zu seinen Violinsonaten, wir erwähnten schon einmal Brahms' Volksliedausgaben. Aber all das war doch nie mehr als eine Episode im schaffenden Leben jener Meister, Gelegenheitsarbeit, die mehr dem Werke als der Bereicherung eigner Kenntnisse dienen sollte. Ganz anders bei diesen beiden: Bachs unermüdliche Bearbeitertätigkeit an italienischer Konzertmusik galt vielleicht, rein äußerlich betrachtet, der Bereicherung deutscher Musikliteratur mit Glanzstücken der zeitgenössischen Italiens, sie war aber, näher besehen, mehr der Ausdruck seines Strebens, sich an der klang- und gesangvollen Schreibart seiner südlicheren Kollegen zu schulen, ihre Sinnlichkeit mit eignem Ernst zu vermählen. Denn gerade die Großen unter unsern Musikschöpfern hielten sich, fern aller kleinen Selbstgefälligkeit, an das Wort des griechischen Philosophen: „Unverdrossen lernend werden wir alt"; Namen wie die Beethovens und Schuberts, die auf der Höhe ihres Ruhmes daran dachten, kontrapunktischen Unterricht zu nehmen, brauchen in diesem Zusammenhange nur genannt zu werden. Und ein zweites Kennzeichen echter Größe war von jeher die Gerechtigkeit in der Anerkennung fremder Vorzüge; auch hier weiß jeder Geschichtskundige sich der Huldigungsbotschaft Bachs an Händel, der demütigen Verehrung Mozarts gegen-

über dem Londoner Bachsohn, des schwärmerischen Eintretens Schumanns für Chopin, der fanatischen Begeisterung Wolfs und Bruckners für Wagner zu erinnern. Und es ist an anderer Stelle deutlich hervorgehoben worden, wie kaum einer unserer zeitgenössischen Meister so viel Verständnis und Achtung für die Kunst seiner Mitstrebenden aufgebracht habe als eben Reger. So hat seine Bearbeitertätigkeit nichts weniger als Gelegentliches an sich, ebensowenig aber Erzwungenes wie die des in Paris mit dem Hunger kämpfenden und darum aus kläglichen Opernmachwerken Potpourris zusammenstoppelnden Wagner.

Was soeben von Joh. Seb. Bach ausgesagt wurde, das galt viel mehr auch von Reger: die Auswahl, welche er bei solchen Nachschöpfungen traf, die Mühe und Zeit, die er, der im übrigen von eigener Schaffenstätigkeit bis zum letzten Atemzuge erfüllte Mann, bei dieser Arbeit aufwandte und freudig aufwandte, ist für den ästhetisch und historisch Forschenden ein wertvoller Fingerzeig zur Aufhellung von dessen eigenem tondichterischen Wesen. Wie er als Dirigent der „Meininger" mit unendlicher Sorgfalt die Partituren Wagners, Beethovens, Schuberts, Bruckners und Brahms' durcharbeitete und mit zahllosen, von ebensoviel Liebe als Verständnis zeugenden Vortragsbezeichnungen versah, so wurde er nicht müde, sich immer wieder mit neuen konzertmäßigen Bearbeitungen Bachscher Instrumentalwerke, mit der Instrumentation Schubertscher Gesänge zu befassen: in seinem „eisernen Schrank" liegen noch heute als

fertige Manuskripte zehn kleine Choralvorspiele von Bach in einer Übertragung für Klavier zu zwei Händen, Bachs Konzert für drei Klaviere in C-Dur in einer Herrichtung zum öffentlichen Gebrauch, seine Ouvertüre (Suite) in D-Dur No. 4 in gleicher Bearbeitung. Dazu Schuberts Gruppe aus dem Tartarus, Gretchen am Spinnrad, Gesänge des Harfners, Erlkönig und Prometheus in der Instrumentation für kleines Orchester, ebenso wie Schumanns „Wer machte dich so krank?" und seine „Aufträge". Regers Selbstgeständnis, er habe als junger Mensch Wolf zu „übertrumpfen" gesucht, bis er seinen eignen Stil entdeckte, weist auf seine eingehende Beschäftigung mit diesem Meister hin, der er in der Herausgabe der Werke des Verstorbenen, in der Orchesterherrichtung der „Italienischen Serenade", der Herausgabe des Klavierauszugs zu dessen Tondichtung „Penthesilea" Ausdruck verlieh. Und während die Mitwelt tiefsinnige Betrachtungen darüber anstellte, wer von beiden der Größere sei: Strauß oder Reger, statt auf beide „Kerle" gleichermaßen stolz zu sein, saß Reger am Schreibtisch und schuf aus seines Zeitgenossen Meisterliedern, ebenso wie aus denen Brahmsens, Klavierstücke.

Daß daneben die Fürsorge für seine eigenen Neuschöpfungen nicht vergessen wurde, ist selbstverständlich: nachdem Müller-Reuther, Singer, Fritz Stein u. a. Regersche Werke in Klavierauszügen der Welt nahegebracht, übernahm der Meister für die letzte Zeit seines Schaffens diese Tätigkeit in der Hauptsache selbst, indem er gleichzeitig mit der

Niederschrift der Partituren, die er ja an Hand der nur ihm lesbaren, nur das Geringste, vor allem den Verlauf der Hauptstimmen andeutenden Bleistiftskizzen ohne Konzept vornahm, den zwei- oder vierhändigen Auszug anlegte. Viel zu wenig sind diese Auszüge zur Unterlage aufklärender und die eigentliche Konzertaufführung vorbereitender Einführungsvorträge geworden, so wie Schuricht das in Wiesbaden mit Erfolg versucht hat; denn gerade die auf strenge Einhaltung des stimmlichen Gefüges basierende Sonderart der Regerschen Partituren legte ein vorheriges Studium und eine Analyse an Hand einer gedrängten Klavierpartitur näher, als das mit so auf reine Klangwirkungen abgesehenen orchestralen Werken wie denen Wagners und Straußens möglich gewesen wäre!

Ganz gegen Ende seiner Laufbahn begann Reger auch mit der Nachinstrumentation größerer Klavierarbeiten, so der zweiklavierigen Beethovenvariationen, der Suite im alten Stil, während die „Mozartvariationen" in kurzer Folge in einer solch kammermusikalischen und orchestralen Ausgabe erschienen. Wer in dieser Zweiheit einen stilistischen Lapsus erkennen möchte, der sei hingewiesen auf Dvořáks Gepflogenheit, gleiches zu tun, und zuguterletzt auch auf Brahmsens Doppelgestaltung der „Haydnvariationen". Es kann kein Zufall sein, daß eben diese beiden stärksten Kammermusiker ihrer Zeit in solche enge Beziehung zu ihrem Nachfahren Reger treten sollten; es hätte dieses erneuten Hinweises kaum noch bedurft: Regers ganzes instrumentales Denken und Fühlen erwuchs aus der Linien-, der Kammermusik!

Sechzehnter Abschnitt

Regers Bedeutung für seine Zeit und für die Zukunft

Nicht allein die Frage des hier zur Verfügung stehenden Raumes hat den Verfasser davon abgehalten, den musikalischen Schöpfungen Regers im einzelnen und in mehr oder weniger gehaltvollen Analysen nachzugehen. Einmal wäre dazu eine strikte Feststellung der chronologischen Reihenfolge notwendig geworden. Eine solche war jedoch um so schwerer zu ermöglichen, als Reger einmal mit Konsequenz seine späteren Opera nicht der Entstehungszeit, sondern der Zugehörigkeit zu einer bestimmten Gattung nach numerierte, so daß beispielsweise seine „Schlichten Weisen", seine Stücke für Violine solo, seine „Tagebuchblätter" zu einem Riesenumfange gediehen, dann aber, weil er sich zur Frage der Entstehung, der Anregung und allmählichen Fortentwicklung seiner Werke fast ebensowenig äußern mochte wie einst Johannes Brahms. Es gab Leute, die glaubten, Reger sei nur darum imstande, mit Beginn der konzertfreien Periode beinahe pausenlos Werk um Werk niederzuschreiben, weil er, innerlich kaum irgendwie damit in Anspruch genommen, kraft seiner technischen Souveränität nur eben das Notenbild zu entwerfen und auszuführen habe. All diese Leute vergessen, daß auch Mozart nach eignem Geständnis „nur die Noten hinzuschreiben brauchte", eben weil in seinem Innern bereits alles fix und fertig dastand,

und daß also auch Reger vielleicht im selben Moment, da er das eine Werk niederschrieb, damit eine Arbeit leistete, die schon lange Zeit auf Erledigung drängte, und daß zur gleichen Stunde den Meister innerlich schon ganz andere Probleme bewegten.

Aber auch aus anderem Grunde erschien die Ausführung von Einzelanalysen untunlich: Reger selbst sagte einmal, daß eine solche Analyse nur dann Sinn und Zweck haben könne, wenn sie mit allen Details und unter Heranziehung aller nur denkbaren technischen Grundbegriffe vorgenommen werde, dann aber werde sie Bände füllen und der Mehrzahl der Leser doch nur halbverständlich bleiben. Dazu kommt, daß wir uns heute, dank der Vorarbeit Kretzschmars, Halms, Scherings und anderer, zu einer Auffassung vom Wesen einer wahren Analyse durchgerungen haben, die, ganz im Sinne des eben zitierten Regerausspruchs, sich in den Rahmen eines Essays, wie er hier unternommen wurde, nicht einfügen kann und darf: eine rechte Analyse muß sein die Deutlichmachung des formalen und reinmusikalischen Verlaufs eines Musikstücks an Hand des thematischen Urkeims und seiner, aus diesem Urkeim hergeleiteten oder ihm organisch ankristallisierten thematischen bezw. motivischen Akzidentien, wobei gefühlsästhetische oder gar literarisch-poetisierende Momente, wie sie noch bis in unsere Zeit in Biographien etc. eine Scheinrolle spielten, gänzlich auszuschalten sind. Bei der Überzahl Regerscher kompositorischer Leistungen wäre die Vornahme solcher Einzeldarstellungen somit die Sache eines dickleibigen Bandes. Es

konnte also für einen Essay allein darauf ankommen, die Hauptlinien der Regerschen Schaffensentwicklung und die besondere Weise anzudeuten, auf welche sich sein schöpferisches Genie in den verschiedenen Grenzen, in den jeweiligen Sondergebieten der vokalen wie instrumentalen Kompositionsweise auswirkte.

Daß nun innerhalb dieser einzelnen Sondergebiete immer wieder verbindende Grundideen zutage traten, darf uns einesteils über den Mangel an einer Zusammenstellung einer Menge von Einzeldarstellungen trösten, darf uns aber auch die eine Gewißheit werden lassen: daß wir es bei Reger mit einer in sich vollendeten, von keiner Konzession an die Außenwelt eingeschränkten, meinetwegen einseitigen, aber eben darum großen und für den Entwicklungsgang der deutschen Musikgeschichte hochbedeutsamen Persönlichkeit zu tun haben.

Reger wurde hineingeboren in eine Zeit, da Wagners Mission erfüllt und die Verquickung der Romantik mit Klassizismus, wie Brahms sie vorgenommen, neue Ziele zu weisen schien. Denn auch der junge Richard Strauß war zunächst unentwegter Parteigänger des Wiener Meisters, wie sein Vater ein erbitterter Gegner des Bayreuther gewesen, und mehr durch einen Zufall (wenn es in der Geschichte einen Zufall überhaupt gibt) wurde er kraft seiner Freundschaft mit Hermann Ritter, seiner Tätigkeit im Weimar Franz Liszts aus einem Saulus ein Paulus und führte die (auch von Wagner abgelehnte) programmatische Tondichtungskunst ihrer Hochblüte, aber auch ihrem Verfall zu. Im Gegensatz dazu be-

harrte Reger, obwohl ausgerechnet durch Wagners Parsifal zur Erkenntnis der eigenen Berufung getrieben, mit niederbayerischer Zähigkeit bei seiner schrofferen Natur und seiner einzigartigen Begabung für das Polyphone in seiner Anhängerschaft an Brahms, von dessen freundlich aufmunternden Briefworten bereits einmal die Rede war. Aber über dem Namen Brahms leuchtete doch ein größerer dem Wege des jungen Anfängers vor: Bach, und ebensowenig, als wir es einen Zufall nennen konnten, wenn Hermann Ritter so bedeutsam in Straußens Leben eingriff, ebensosehr müssen wir es dem waltenden Geist der Geschichte zuerkennen, wenn Reger dank seines Lehrers Lindner Bemühungen bald zu den Füßen Hugo Riemanns sitzen durfte, des unvergeßlichen Historikers und des großen Neulandentdeckers auf dem Gebiete der Kontrapunktik, der Harmonik. Mehr als durch seine papiernen Proteste vermochte jener nun durch das Herausstellen dieses seines Meisterschülers Reger dem als der deutschen Musik verderblich erkannten Neudeutschtum Widerpart zu bieten. Freilich sollte ihm der Schmerz nicht erspart bleiben, seinen Roland abtrünnig werden zu sehen: nicht allein erließ Reger eine Gegenerklärung gegen Riemanns Streitschrift, was noch weit schlimmer: er schien sogar ins Lager der Feinde abschwenken zu wollen, und zwar ließen diesen Verdacht aufkommen Regers „bedenkliche" Neigung zur Chromatik, zur Enharmonik und gar, in seiner Meininger Zeit, wohl auf Grund seiner engen Berührung mit dem unter seiner Leitung stehenden Orchester, tondichterische

Tendenzen, die sich im ersten Satz der „Romantischen Suite" zu einer Anlehnung an Debussys Ganztonleiter auswuchsen. Nun war das Urteil gesprochen, und Reger, der ehedem, ganz gegen seinen Geschmack, als der neue Bach angekündigt worden, war plötzlich ein Verirrter, dessen ursprüngliche Begabung, ebenso wie diejenige Straußens, in falsches Fahrwasser geraten sei.

So von der eignen Schule verstoßen, hätte Reger nichts näherliegen müssen, als mit fliegenden Fahnen zur Gegenpartei, zu den „Neudeutschen", überzugehen. Aber auch hier bewährte sich seine selbstsichere Eigenwilligkeit, und als, nach besten Quellen, ihm Richard Strauß anläßlich der Uraufführung des „Prologs" zurief: „Noch einen Schritt weiter und Sie sind bei uns", erklärte der jüngere Meister kurz und bündig: „Den Schritt tu' ich aber nicht." Und er hat diesen Schritt niemals getan, mögen alle bösen Zungen hundertmal das Gegenteil davon behaupten. Wie er beim Entwerfen der „Romantischen Suite" den ursprünglich als cantus firmus vorgesehenen Choral „Nun ruhen alle Wälder" wieder strich mit der Begründung, man könne ihm sonst stillose programmatische Tendenzen unterschieben, so war er zeit seines Lebens kein „Malmusiker". Wie Schweitzer es in seiner Biographie an Bachs Kunst nachweist, so hat auch in Regers Kunst das poetische Bild allein symbolischen, niemals illustrierenden Charakter: die Toteninsel wurde zur Erlösungsszene, das Spiel der Wellen zum Scherzo, wie er ihrer in seinen Sonaten zahlreiche gegeben, das Bacchanale zur Burleske, wie sie dem Bayern

so ganz besonders nahelag, der geigende Eremit zum Violinkonzertstück.

Nicht Regers Verhängnis war es also, in einer Zeit zu schaffen, in welcher der Klang, die Farbe sich selbstherrlich in den Vordergrund des Interesses schoben. Ihm konnten sie nur als willkommene Bereicherungsmittel seiner im übrigen so anders gearteten Kunst dienen. Und die Mission seiner eignen Musik hat er darüber niemals vergessen. Wenn schon im Schaffen des alternden Beethoven die strenge Form der polyphonen Schreibweise bevorzugt wurde, wenn Schumann immer wieder auf das Studium Bachs hinwies, wenn Wagner selbst in nicht mehr zur Ausführung gekommenen Werken die Rückkehr zur Sinfonik, zur Fuge vollziehen wollte, wenn Brahms klangliche Reize zugunsten linearer Ausdruckskraft verachtete, so erstand unserer, im Zeichen Wagners versandenden Musikepoche in Max Reger derjenige, welcher all das vollendete, was an Plänen, Versuchen und Wünschen seiner Vorgänger soeben aufgezählt wurde. „Ich bin halt der Fugenseppl", so nannte er sich scherzend einmal selber und wies damit mit vollem Rechte auf die Rolle hin, welche er im Verlauf der neueren Entwicklung der Musik aufgetragen bekommen hatte. Wenn wir heute aus der Einöde des Wagner- und Straußepigonentums zu der von philosophischen Problemen unbeschwerten „monistischen" — laut Halms Definiton — Musikkultur des Mittelalters uns zurückwenden, zu der Entwicklung der musikalischen Arbeit aus dem thematischen Urkeim, der „Expression", wie die Allerneuesten es nennen, unter

Vermeidung eines Widerstreits „zweier Prinzipien", die nach Beethoven zu programmatischen und sogar illustrativen Zwecken gemißbraucht wurden, so danken wir das in der Hauptsache Regers Vorgang. Ihm danken wir ferner die Erweiterung unserer Auffassung des Tonalen, die er, fußend auf Riemanns Lehre von der Vertretung der Kadenzstufen durch die Nebenstufen und kraft einer nur an Bach gekannten Kunst der polyphonen Schreibweise, allerdings auch unter weitgehender Ausnutzung der von Wagner und Liszt überkommenen Chromatik und Enharmonik, bis an jene Grenzen führte, welche heute von den Anhängern Schönbergs und Schrekers überschritten werden.

Wenn Reger einmal selbst äußerte: „Warten Sie nur, in zehn Jahren gelte auch ich schon als Reaktionär und werde zum alten Eisen geworfen", so mag dieses Wort als gerechte Anklage gegen eine auf immer neue Sensationen gehende Zeitgenossenschaft richtig sein. Es darf aber niemals anerkannt werden, wenn man daraus ableiten wollte, Reger sei nur Bahnbrecher, Wegführer meinethalben gewesen, dessen eigene Werke mehr historischen als künstlerischen, ästhetischen Wertes gewesen seien. Eines jeden Schaffenden Kunst enthält Problematisches, und um so mehr, je reicher sein Wesen an originalen Werten sein wird; sie enthält aber auch Unfertiges, und um so mehr, je stärker sein Schaffenstrieb, je ruheloser sein nach der Vollendung strebender Geist gewesen. Goethes Wort: „Wenn von dem Lebenswerk eines Künstlers nur ein Zwölftel vollkommen ist, so bedeutet das bereits viel", darf auf Reger ebenso wie

auf jeden anderen angewendet werden. Wie bei Schubert und Mozart, den gleich ihm Allzufrühvollendeten, genügte dies Teil Regerschen Schaffens, um ihm das Leben im Herzen seines Volkes, das er wie wenige geliebt, auf Zeit und Dauer zu sichern!

WERKE MUSIKALISCHEN INHALTS

Zeitgenössische Komponisten

Eine Sammlung von Essays

Herausgegeben von

Hermann W. von Waltershausen

Professor der Akademie der Tonkunst in München

Die Sammlung will die Persönlichkeit und das Schaffen zeitgenössischer Komponisten zeigen, gesehen im Spiegel starker und eigenartiger künstlerischer Charaktere. Jeder Band enthält das Bildnis des Komponisten als Titelbild.

Zunächst werden folgende Essays erscheinen:

RICHARD STRAUSS
von Hermann W. von Waltershausen

MAX REGER
von Dr. Hermann Unger

FRIEDRICH KLOSE
von Dr. Heinrich Knappe
(mit Notenbeispielen)

FRANZ SCHREKER
von Dr. Julius Kapp

HERMANN ZILCHER
von Hans Oppenheim
(mit Notenbeispielen)

HEINR. K. SCHMID
von Herman Roth
(mit Notenbeispielen)

Jeder Band geheftet ca. Mk. 7.—

Es werden u. a. folgen:

Eugen d'Albert	Claude Debussy	Max Schillings
Julius Bittner	Paul Graener	Giacomo Puccini
Leo Blech	Gustav Mahler	Bernhard Sekles
Walt. Courvoisier	Hans Pfitzner	Felix Weingartner

*

Drei Masken Verlag München

MUSIKALISCHE STILLEHRE

IN EINZELDARSTELLUNGEN

VON HERMANN W. v. WALTERSHAUSEN

PROF. DER AKADEMIE DER TONKUNST IN MÜNCHEN

Bisher erschienen:

Nr. 1

DIE ZAUBERFLÖTE

Eine operndramatische Studie

Nr. 2

DAS SIEGFRIED-IDYLL

oder Die Rückkehr zur Natur

Nr. 3

DER FREISCHÜTZ

Ein Versuch über die musikalische Romantik

Jeder Band geheftet Mk. 5.—, gebunden Mk. 7.50

Weitere Bände sind in Vorbereitung

Eugen Kilian in „Blätter des Operntheaters"

. . . Es sind die Arbeiten eines gediegenen Musikers . . . mit allem Rüstzeug fachmännischer Bildung ausgestattet . . . Ein gründlicher Kenner unserer Literatur, ein geschmackvoller und kritisch geschulter Geist, vor allem aber ein Künstler mit offenem, freiem Blick für die besonderen Bedingungen des dramatischen Kunstwerkes und des praktischen Theaters tritt dem Musiker in glücklicher Ergänzung zur Seite.

Süddeutsche Monatshefte

Es ist nicht nur die liebevolle Erklärung des einzelnen Werkes, die das Lesen dieser Führer ebenso genuß- wie lehrreich macht, sondern die Menge richtiger und kluger grundsätzlicher Bemerkungen über klassische, romantische und moderne Musik. Waltershausen kennt das Gebiet, wie es der Kritiker kennen sollte, zugleich aber gewährt er Einblicke in das Wesen des Musikalischen, wie sie nur der Schaffende vermitteln kann.

*

Drei Masken Verlag München

Mozartbücher des Mozarteums Salzburg

MOZARTS OPERN

ILLUSTRIERTE KLAVIER-AUSZÜGE

Herausgegeben von

Dr. B. Paumgartner

Direktor des Mozarteums in Salzburg

Mit je 7 bis 10 ganzseitigen farbigen Blättern, figuralen Kopfleisten und Vignetten von HERMANN EBERS

Es fehlte an einer Ausgabe der Opern Mozarts, welche schon dem Äußeren nach den Reiz der graziösen Kunst Mozarts atmet. Hier wird sie geboten. Texte und Noten sind von dem Herausgeber — einem unserer besten Mozart-Kenner — kritisch durchgesehen, sodaß schon in dieser Hinsicht etwas schlechtweg Vollendetes geboten wird. Der Bildschmuck von Hermann Ebers — Szenenbilder und Figurinen — wendet sich ebenso an den Freund künstlerischer Buchgestaltung, der hier mit Befriedigung und Freude eine seinen Wünschen entsprechende Ausgabe erhält, wie an den Theaterfachmann, dem Anregungen zur prinzipiellen Lösung des Mozartischen Bühnenbildes gegeben werden sollen. — Außer einer einfachen Ausgabe ist eine Liebhaber-Ausgabe auf feinstem belgischem Hadernpapier mit Handkolorit vorgesehen.

Es werden erscheinen:

Don Giovanni

Die Zauberflöte

Figaros Hochzeit

Die Entführung aus dem Serail

★

Drei Masken Verlag München

GESAMMELTE AUFSATZE

ZUR MUSIKGESCHICHTE

von

Prof. Dr. ADOLF SANDBERGER

Geheftet ca. Mk. 25.—, gebunden ca. Mk. 35.—

Inhalt

Orlando di Lasso

Mitteilungen über eine Handschrift und ein neues Bildnis Orlando di Lassos

Orlando di Lassos Beziehungen zur italienischen Literatur

Orlando di Lassos Beziehungen zu Frankreich und zur französischen Literatur

Zu Orlando di Lassos Kompositionen mit deutschem Text

Zur älteren italienischen Klaviermusik

Johann Kaspar Kerll

Zur Geschichte der Oper in Nürnberg

Aus der Korrespondenz des salzburgischen Kurfürsten Karl Theodor mit seinem römischen Ministerresidenten

Zur Entstehungsgeschichte von Haydns „Sieben Worte des Erlösers"

Zur Geschichte des Haydnschen Streichquartetts

Zu Mozarts erster italienischer Reise

Joh. Rud. Zumsteeg und Franz Schubert

Rossiniana

Eine verschollene Komposition von Robert Schumann

Nachruf auf Joseph Rheinberger

Dieser Band mit Aufsätzen ist ein Querschnitt durch ein Menschenleben im Dienste der historischen Musikwissenschaft. Professor Sandberger, dessen Münchener Kolleg in weiten Fachkreisen hohen Ruf genießt, gibt hier eine Auswahl der besten seiner musikgeschichtlichen Arbeiten, vor allem jene Aufsätze über Orlando di Lasso, mit denen Sandberger sich vor Jahren als ernster Forscher mit einem Schlage bekannt machte und die für die Lasso-Forschung grundlegend und bis heute unübertroffen sind. Auch die anderen Aufsätze zeugen von gründlichem Wissen und bieten eine Fülle von feinsinnigen, geistvollen Forschungsergebnissen — jede einzelne Arbeit von hohem Wert. Professor Sandbergers Studien zur Beethoven-Forschung sollen später in einem Bande für sich veröffentlicht werden.

*

Drei Masken Verlag München

MUSIKALISCHE STUNDENBÜCHER

Eine Sammlung erlesener, kleiner Tonschöpfungen, herausgegeben und mit Einleitungen versehen von hervorragenden Künstlern
Jeder Band enthält das Bildnis des Komponisten als Titelbild

BAGATELLEN

von

Ludwig van Beethoven

Herausgegeben und eingeleitet
von PAUL BEKKER

Gebunden 12 Mk.

Die drei Hefte der Bagatellen in einem Bande vereinigt bringen gleichsam in nuce den jungen und den späten Meister. Hier bannt der Gestalter größter Werke seine Gedanken in die knappeste Form. Die feinsinnige Einleitung des intimen Beethovenkenners Paul Bekker wird diese Gabe den Freunden Beethovens wie jedem Musiker besonders wertvoll machen.

DRITTE GROSSE SONATE D-MOLL

von Karl Maria von Weber

Herausgegeben und eingeleitet
von Dr. W. GEORGII

Gebunden 12 Mk.

Die zeitgenössische Kritik bezeichnete Webers Sonaten als die einzigen, welche man denen Beethovens als ebenbürtig an die Seite stellen könne. Auf keinen Fall verdienen sie jedoch vergessen zu werden, und besonders ein Werk voll Kraft und Steigerung wie die d-moll-Sonate wird sich stets neue Freunde erwerben. Lebt doch in Webers Musik, dessen Schaffen reicher und vielseitiger ist, als gemeinhin angenommen wird, der ganze Zauber deutschen Fühlens und Empfindens und eine Virtuosität, welche, geistvoll, feurig und voll fortreißendem Schwung, noch jetzt ihre Wirkung ausübt.

*

Drei Masken Verlag München

LIEDER OHNE WORTE

von

Felix Mendelssohn-Bartholdy

Ausgewählt und mit einem Vorwort von
HERMANN W. v. WALTERSHAUSEN

Gebunden 12 Mk.

Eines großen Meisters Lebenswerk ist auf dem Wege, aus der Öffentlichkeit zu verschwinden. Darum will diese Auswahl zu einer Revision des öffentlichen Urteils über den Meister anregen. Und so wurde das Hauptaugenmerk darauf gerichtet, die positive Seite der eminenten Künstlerschaft Mendelssohns in ein möglichst helles Licht zu rücken, von der besonders die drei bezaubernden venetianischen Gondellieder unbestreitbares Zeugnis ablegen.

GESELLIGE LIEDER

von

Wolfgang Amadeus Mozart

Herausgegeben und eingeleitet von
Dr. B. PAUMGARTNER

Gebunden 15 Mk.

Mozarts Lieder entstanden meist auf persönliche Anregung hin als kleine Aufmerksamkeit für Freunde, als Überraschung für gesellige Kreise. Nur in Abschriften gingen sie von Hand zu Hand und gerieten so teilweise in Vergessenheit. In unserer kleinen Auswahl findet sich nun so manche dieser bisher unbekannten Perlen, und es ist ein nicht zu unterschätzendes Verdienst Dr. Paumgartners, des Direktors des Mozarteums in Salzburg, sie wieder ans Licht gebracht zu haben.

*

Drei Masken Verlag München

AUSGEWÄHLTE LIEDER

von

Hector Berlioz

Eingeleitet und herausgegeben
von Dr. KARL BLESSINGER

Gebunden 12 Mk.

Aus diesen Liedern spricht eine Künstlerpersönlichkeit voll hohen Strebens, voll glühender Liebe für alles Gute, Schöne und Wahre. Sie können eine wichtige Aufgabe in der Gegenwart erfüllen: beizutragen zur Hebung der noch immer darniederliegenden gesanglichen Kultur. Denn aus ihnen sprechen die gewaltigen Vorzüge, welche die Zeit des Kunstgesanges gegenüber den heutigen Methoden in sich birgt. Die Lieder des Meisters werden sich in ihrem neuen Gewande recht viele neue Freunde erwerben.

ZEHN LIEDER

von

Richard Wagner

Herausgegeben und eingeleitet
von Prof. Dr. W. GOLTHER

Gebunden 12 Mk.

Neben den bekannten aus Tristanstimmung geborenen 5 Vertonungen Wesendonkscher Gedichte bringt unser Bändchen auch die 3 Lieder aus des Meisters Pariser Zeit sowie die ganz unbekannte wundervolle Ballade „Der Tannenbaum", welche die Harmonien des „Ring" vorausahnen läßt. Von größtem Interessse ist auch die Ballade „Die beiden Grenadiere", der — entgegen manchen anderen Ausgaben — eine dem französischen Originaltexte entsprechende deutsche Nachdichtung unterlegt ist; sie legt einen Vergleich mit der bekannten Schumannschen Vertonung der Heineschen Ballade nahe.

*

Drei Masken Verlag München

NEUN DEUTSCHE ARIEN

von

Georg Friedrich Händel

Herausgegeben, gesetzt und eingeleitet von

HERMAN ROTH

Gebunden 12 Mk.

Wahre Kabinettstücke von feinster Melodik sind diese wundervollen, gesanglichen Lieder, die es wohl verdient haben, wieder hervorgeholt zu werden. Bei ihnen fühlt man, daß Händel aus dem Lande stammte, welches das geistliche Volkslied des Chorals geschaffen hat. Aber der Ausdruck des religiösen Gefühls ist bei ihm von einfacher, zuversichtlicher Kraft: er hat geholfen, der gesamten germanischen Welt das allgemein religiöse und namentlich das ethische Bewußtsein zu befreien und zu stärken.

WEIHNACHTSLIEDER
UND
TRAUER UND TROST

von

Peter Cornelius

Eingeleitet und herausgegeben
von G. von WESTERMAN

Gebunden 12 Mk.

Die „Weihnachtslieder" — Kompositionen eigener Dichtungen — sind Cornelius' populärstes Werk; der kindlich-fromme Ton, den er so wundervoll musikalisch wiederklingen läßt, bedingt den Zauber dieses Liederkreises. Der Zyklus „Trauer und Trost" — zu welchem Cornelius die Texte gleichfalls selber dichtete — ist in der gleichen religiösen Stimmung gehalten. Die Neuherausgabe dieser beiden Zyklen und ihre Vereinigung in einem Bändchen wird sicher freudig begrüßt werden.

*

Drei Masken Verlag München

MISSA PAPAE MARCELLI

von

G. P. Sante da Palestrina

Eingeleitet und herausgegeben
von Dr. ALFRED EINSTEIN

Gebunden 12 Mk.

Diese dem Papste Marzellus gewidmete weltberühmte Messe des größten Komponisten des 16. Jahrhunderts bezeichnet die Vollendung der katholischen Kirchenmusik. In ihr vereinigen sich Erhabenheit und Schönheit, unerschöpflich quellender Reichtum und höchste Einfachheit mit einer hinreißenden Klangfülle und überall sicheren Textverständlichkeit. Mit dieser Messe hatte Palestrina den Stil gefunden, in dem die Bedürfnisse des Kultes und der Kunst einander nicht entgegentreten sondern sich fördernd miteinander vereinen: den a capella- oder Palestrina-Stil.

SECHZIG CHORALGESÄNGE

von

Johann Sebastian Bach

Eingeleitet und herausgegeben
von HERMAN ROTH

Gebunden 12 Mk.

Die Kunst J. S. Bachs und das protestantische Kirchenlied sind untrennbar: sie bedingen einander, da es ohne die Erhöhung, Durchdringung, die es in der Kunst Bachs erfahren hat, uns als Stückwerk erscheinen würde. Die vorliegende feinsinnige Auswahl aus Bachs Chorälen bietet, obwohl ihr bestimmte Grenzen gesteckt waren, unter Beobachtung möglichster Vielseitigkeit das musikalisch Stärkste aus des großen Meisters großem Werke.

★

Drei Masken Verlag München

CAPRICCIO IN B-DUR

sopra la lontananza del suo fratello dilettissimo

von

Johann Sebastian Bach

nebst einer Sonate aus Johann Kuhnaus

„Musicalische Vorstellung einiger biblischer Historien“

als Zugabe

Eingeleitet und herausgegeben

von HERMAN ROTH

Gebunden 8 Mk.

Das Capriccio nimmt, als ein programmatisches Klavierstück, eine gesonderte Stellung in dem Werke des Meisters ein und darf somit ein besonderes Interesse beanspruchen. Neben dies reizende, wenig bekannte Werk hat der Herausgeber die ebenfalls reine Programm-Sonate von Bachs Vorläufer Kuhnau gestellt, die dem jungen Bach in der Form als Muster gedient hat.

AUSGEWÄHLTE WALZER

von Josef Lanner

Ausgewählt und eingeleitet

von Prof. Dr. OSKAR BIE

Gebunden 12 Mk.

In unserer tanzfreudigen Zeit dürften die alten und doch stets neuen Walzer des Walzerkönigs Lanner, des klassischen Repräsentanten des echten Wiener Walzers, höchst willkommen sein. Die schönsten Walzer wurden hier zu einem reizenden Geschenkbüchlein vereinigt, das durch Oskar Bies fein-graziöse Einleitung noch seinen besonderen Reiz erhält. Vielleicht hilft es, die Freude an diesem schönen, alten Tanze, den unsere Zeit auf Kosten der neuen Modetänze in unverdienter Weise vernachlässigt, neu zu wecken.

*

Drei Masken Verlag München

Mandruck G. m. b. H., München.

GK 28 11 58
FL 26 10 66

ML
410
R25U6

Unger, Hermann
Max Reger

664378

ML
410
R25U6 Unger, Hermann
Max Reger

JAN 2 5 1967			

UTL AT DOWNSVIEW
D RANGE BAY SHLF POS ITEM C
39 12 01 01 13 018 6